



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL UFSC / UFPB / UFCG**

AGLAÉ MARIA ARAÚJO FERNANDES

**POEMAS TRADUZIDOS DO FRANCÊS AO PORTUGUÊS POR
MANUEL BANDEIRA**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène Torres

**FLORIANÓPOLIS
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL UFSC/UFPB/UFCG**

AGLAÉ MARIA ARAÚJO FERNANDES

**POEMAS TRADUZIDOS DO FRANCÊS AO PORTUGUÊS POR
MANUEL BANDEIRA**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do Título de Doutora em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène Torres

FLORIANÓPOLIS
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Fernandes, Aglaé M. A.

Poemas Traduzidos do Francês ao Português por Manuel Bandeira / Aglaé M. A. Fernandes; orientadora, Marie-Hélène Cathérine Torres - Florianópolis, SC, 2014.
159p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudo da Tradução.

Inclui referências

1. Estudo da tradução. 2. Crítica de tradução. 3. Tradução de poesia. 4. Manuel Bandeira. 5. Estresse oxidativo I. Torres, Marie-Hélène Cathérine. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

AGLAÉ MARIA ARAÚJO FERNANDES

**POEMAS TRADUZIDOS DO FRANCÊS AO PORTUGUÊS POR
MANUEL BANDEIRA**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de
Doutor, e aprovada em sua forma final pelo Programa Pós-graduação
em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 30 de julho de 2014.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène Torres
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina

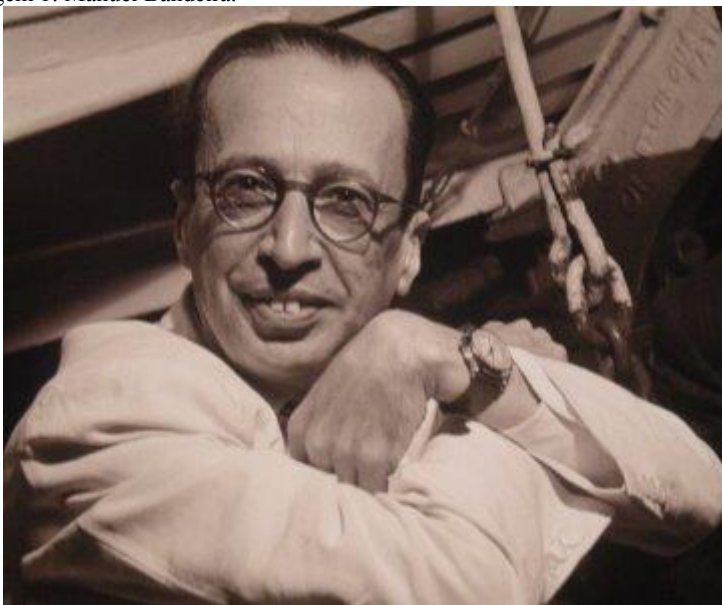
Prof. Dr. Gilles Jean Abes
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Luana Ferreira de Freitas
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Sinara Branco
Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Júlio Monteiro
Universidade de Brasília

Imagem 1: Manuel Bandeira.



Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/2013/07/>

À memória de Manuel Bandeira.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Marie-Hélène Torres, pela orientação deste trabalho;

À Prof.^a Dr.^a Rita Godet pela coorientação durante o estágio na Universidade Rennes 2;

Ao pessoal técnico e professores, especialmente à Prof.^a Dr.^a Maura Dourado, envolvidos na realização do DINTER UFSC/UFPB/UFCG;

Aos colegas de DINTER pela camaradagem e trocas enriquecedoras ao longo do curso;

Aos colegas do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas pelo apoio que permitiu meu afastamento das atividades na UFPB para realizar essa pesquisa;

Aos novos amigos que fiz nos estágios em Florianópolis e em Rennes;

A Lindacy Ayres pela generosidade e apoio técnico;

Ao meu filho David Forte por todos os apoios, incentivos e revisão deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa pelo incentivo e contribuição bibliográfica;

Ao Prof. Dr. Júlio Castañon Guimarães pela contribuição bibliográfica;

À equipe de técnicos da Fundação Casa de Rui Barbosa;

Às bancas de qualificação e defesa por aceitarem contribuir com esse estudo.

Esta tese recebeu apoio financeiro do Ministério da Educação através da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Projeto DINTER NF 2041/2009 e Processo CAPES nº 7703139.

RESUMO

Em 1945, Manuel Bandeira publicou *Poemas traduzidos*, onde estão reunidas oitenta traduções de poemas. Este volume foi reeditado e aumentado ao longo dos anos até contar com o número definitivo de cento e trinta e nove poemas. A maioria deles é composta de versos regulares, o que reflete uma resistência ao versilibrismo e realiza um resgate de valores formais líricos, ideais que faziam parte da pauta dos militantes da terceira geração de poetas modernistas, a chamada Geração de 45. O objetivo geral desta pesquisa é analisar as traduções dos textos poéticos franceses, inseridos naquele volume, a fim de verificar especificamente a qualidade artística destas traduções e discutir questões inerentes à tradução de poesia. Para realizar este estudo, seguimos o método de análise crítica de traduções, proposto por Antoine Berman, formulado no capítulo “*Le projet d’une critique ‘productive’*”, da obra *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995). São utilizadas, acessoriamente, outras formulações relevantes acerca da tradução de poesia, além da própria fortuna crítica de Bandeira.

Palavras-chave: Estudos da tradução. Crítica de tradução. Tradução de poesia. Manuel Bandeira.

RÉSUMÉ

En 1945, Manuel Bandeira a publié *Poemas traduzidos* (*Poèmes traduits*), où sont réunis quatre-vingts traductions de poèmes. Ce volume a été réédité et augmenté au fil des années jusqu'au nombre final de 139 poèmes. La plupart d'entre eux est composée en vers réguliers, ce qui reflète une résistance au vers librisme et récupère des valeurs formelles lyriques, les idéaux qui faisaient partie de l'ordre du jour des militants de la troisième génération des poètes modernistes, dite la Génération de 45. L'objectif général de cette recherche est d'analyser les traductions des textes poétiques français, insérées dans ce volume, afin de vérifier spécifiquement la qualité artistique de ces traductions et discuter des questions liées à la traduction de poésie. Pour réaliser cette étude, nous suivons la méthode d'analyse critique des traductions proposée par Antoine Berman, formulée dans le chapitre «Le Projet d'une critique 'productive' », de l'œuvre *Pour une critique des Traductions* : John Donne (1995). Dans cette étude, on se sert d'autres formulations pertinentes à la traduction de poésie, ainsi que des textes critiques sur l'œuvre de Bandeira.

Mots-clés: Traductologie. Critique de traduction. Traduction de poésie. Manuel Bandeira.

ABSTRACT

In 1945, Manuel Bandeira published *PoemasTraduzidos* (Translated Poems), where eighty translations of poems are collected. This volume was reissued and enlarged over the years until there were one hundred thirty-nine poems. Most of them are composed of regular meter lines, and they reflect a resistance to free verse and perform a revival of lyrical formal values, as well as ideals that were part of the Brazilian third generation modernist poets' agenda, called the Generation of '45. The general objective of this research is to analyze the translations of the French poetic texts, which are inserted in that volume, in order to specifically verify the artistic quality of these translations and discuss issues related to poetry translation itself. In conducting this study, we will follow the method of critical analysis of translations proposed by Antoine Berman, formulated in "Le projet d'une critique 'productive', " from the book *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995). Other relevant formulations about the translation of poetry are used incidentally in this study, in addition to the author's own critical resources.

Keywords: Translation studies. Translation criticism. Poetry translation. Manuel Bandeira.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO I - Advertência.....	131
ANEXO II – Índice de <i>Poemas traduzidos</i> , edição de 1945.....	132
ANEXO III – Índice de <i>Poemas traduzidos</i> , edição de 1948.....	135
ANEXO IV – Índice de <i>Poemas traduzidos</i> , edição de 1956.....	138
ANEXO V – Índice de <i>Poemas traduzidos</i> , edição de 2009.....	141
ANEXO VI -Poemas de Bandeira em francês.....	143
ANEXO VII – Os sapos.....	146
ANEXO VIII O apelo – trad. Manuel Bandeira.....	148
ANEXO IX – <i>L'appel</i> – Jules Supervielle.....	150
ANEXO X – <i>L'horoscope</i> - Jean de la Fontaine.....	151
ANEXO XI – O horóscopo – trad. Milton Amado.....	154
ANEXO XII – <i>Liberté</i> / Um único pensamento.....	157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
1. O TRADUTOR MANUEL BANDEIRA	29
1.1. OBRAS TRADUZIDAS.....	33
1.2. <i>POEMAS TRADUZIDOS</i>	36
2. O HORIZONTE TRADUTIVO: MODERNISMO E A TRADUÇÃO DE POESIA.....	41
3. BANDEIRA E AS TRANSTEXTUALIDADES.....	51
3.1. PARÁFRASE DE RONSARD.....	58
3.2. O CASO DO POEMA BALÕEZINHOS.....	68
4. POEMAS TRADUZIDOS DO FRANCÊS AO PORTUGUÊS...77	
4.1. MEUHUMILDE AMIGO/ <i>MON HUMBLE AMI</i> - FRANCIS JAMMES.....	79
4.2. HORÓSCOPO / <i>HOROSCOPE</i> - ANDRÉ GILL.....	82
4.3. EPÍLOGO / <i>ÉPILOGUE</i> - CHARLES BAUDELAIRE.....	86
4.4. DOIS POEMAS DE ÉLUARD.....	93
4.5. TRÊS POEMAS DE VERLAINE.....	100
4.5.1. I / IX [<i>Le son du cor</i>].....	101
4.5.2. II / XVII [<i>Les chères mains</i>]	104
4.5.3. III / III [<i>Il pleure dans mon cœur</i>].....	107
4.6. A RECEPÇÃO DAS TRADUÇÕES.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A obra poética de Manuel Bandeira (1886-1968) sempre despertou e desperta grande interesse dos estudiosos e sua fortuna crítica está entre as mais extensas e respeitáveis da literatura brasileira, como se pode verificar na Bibliografia do Autor do volume *Poesia completa e prosa* (2009: CCLXXXIII - CCCXI). Paralela à atividade de criação, Bandeira se envolveu com a tradução de textos literários, a qual, no entanto, tem recebido atenção muito restrita por parte dos estudiosos do poeta. Na apresentação sumária de sua biografia no sítio web da Academia Brasileira de Letras¹, sua atividade de tradutor é desconsiderada e registra-se apenas: “Manuel Bandeira (M. Carneiro de Sousa B. Filho), professor, poeta, cronista, crítico e historiador literário, nasceu no Recife...”. Isto revela que sua significativa produção de traduções literárias é pouco reconhecida e passa ignorada até mesmo pela Academia, da qual o poeta foi membro a partir de 30 de novembro de 1940, ocupando a cadeira 24.

Em 1945, Bandeira publicou *Poemas traduzidos*, contendo suas traduções de oitenta poemas, realizadas a partir de originais de poetas de diversas expressões, notadamente espanhola, inglesa, francesa, italiana e alemã. Não é possível identificar o que é tradução direta e o que é tradução indireta nos textos poéticos reunidos em *Poemas traduzidos*, já que no volume aparecem apenas as traduções de Bandeira constando a indicação do autor do poema original, mas há uma relativa garantia de serem traduções diretas aquelas realizadas a partir de originais cujas línguas o próprio Bandeira declarava ter bom conhecimento, a saber: alemão, espanhol, inglês, italiano e francês. Neste estudo, vamos nos ater ao exame das traduções dos poemas de expressão francesa, a saber: “Meu humilde amigo” (Francis Jammes/1868-1938), “Horóscopo” (André Gill/ 1840-1885), “Epílogo” (Charles Baudelaire/ 1821-1867), “Palmeiras” e “Em seu lugar” (Paul Eluard/ 1895-1952) e três poemas de Paul Verlaine (1844-1896), “I”, “II” e “III”.

O objetivo geral da pesquisa é analisar as traduções realizadas por Bandeira dos textos poéticos franceses, com a finalidade específica de verificar a qualidade artística dessas traduções. Para realizar este estudo, seguimos o método de análise crítica de traduções, proposto por Antoine Berman (1995). Outras formulações relevantes acerca da

¹<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=646&sid=249>.

tradução de poesia são utilizadas no desenvolvimento da pesquisa, além da própria fortuna crítica de Bandeira.

Em linhas gerais, as observações de Berman que se seguem sobre a análise de traduções nos indicam o percurso que norteia as análises que nos propomos realizar aqui. Seu caráter descritivo, não normativo e sua aplicabilidade a diferentes textos literários nos parece adequado para o desenvolvimento desta pesquisa.

Durante os três meses da doença que acabaria por matá-lo, Berman estava escrevendo sobre “As análises de traduções” quando se deu conta de que aqueles escritos “desejavam tornar-se um livro” sobre a crítica das traduções. E assim surgiu *Pour une critique des traductions*: John Donne, dividido em três partes: a primeira dedicada à crítica das traduções; a segunda, que pretende ser a aplicação da primeira, trata de quatro traduções da “Elegia XIX”, *Going to bed*, de John Donne, sendo três para o francês, realizadas por Auguste Morel, Yves Denis e Philippe de Rothschild e mais uma de Octavio Paz em espanhol; a terceira parte da obra analisa a recepção na França de duas traduções, a de Jean Fuzier et a de Yves Denis.

Berman faleceu em novembro de 1991 e a publicação da obra se deu postumamente, em 1995. Com uma vasta experiência em análises de traduções, o autor começa por enumerar formas de análises de traduções, atuais à época, que ele considerava “formas fortes”, desenvolvidas notadamente por Henri Meschonnic, Gidéon Toury e Annie Brisset, apontando seus pontos positivos e seus limites. Em seguida, desenvolve o que ele chama de um esboço de método, que leva em conta as formas elaboradas tanto por Meschonnic quanto pela escola de Tel-Aviv. Este esboço de método traça não um modelo, mas um “trajeto analítico possível”, como prefere o autor.

O primeiro momento do ato crítico é o de leitura e releitura da tradução, ou traduções, ignorando o original, para melhor observar o texto em relação à correição das normas da língua e como se apresentam os seus elementos. Neste momento, descobrem-se as “zonas textuais” problemáticas – aquelas em que o texto enfraquece, perde o ritmo etc. - e as milagrosas, que são aquelas passagens não apenas bem arrematadas, mas onde fica visível uma “escrita-de-tradução”, isto é, a escrita do estrangeiro passada harmoniosamente à língua alvo.

No segundo momento, passa-se à leitura e releitura do original, e aqui, deixa-se de lado a tradução para melhor observação do texto, seus elementos, os traços estilísticos que caracterizam a língua do original etc. Nesta tarefa, o crítico refaz o suposto trabalho de leitura que

o tradutor teria feito por ocasião da tradução, ou seja, uma leitura com a perspectiva de tradução.

Depois de haver identificado as “zonas textuais” fortes e fracas da tradução, analisado e interpretado o original, é o momento de identificar o tradutor. Para conhecer os domínios linguísticos e literários do tradutor é importante saber sua nacionalidade, se além de tradutor desempenha outras funções, se é ele próprio escritor, que línguas domina, o que costuma traduzir. Convém saber ainda se ele já escreveu sobre os textos que traduziu, se escreveu sobre os princípios que guiam sua própria prática de tradução, se escreveu sobre suas traduções ou sobre tradução em geral. A partir de então, é preciso determinar:

- a. sua posição tradutiva, ou seja, sua concepção ou percepção do ato de traduzir;
- b. seu projeto de tradução, quer dizer, de que modo, de que maneira ele realiza a tradução;
- c. e finalmente, o horizonte do tradutor, que se define como o conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que produzem o sentir, o agir e o pensar do tradutor.

Berman observa que estes momentos não se sucedem linearmente e podem ter sua ordem alterada.

Em seguida, passa-se à análise da tradução: com todos os dados colhidos nas etapas anteriores, chega-se à etapa da confrontação entre original e tradução. As formas da análise variam de acordo com o texto traduzido, que pode ser um único texto, um conjunto de textos ou uma obra inteira de tradutor. Ela varia também segundo envolva apenas a tradução do tradutor ou que envolva estudos comparativos com outras traduções do mesmo texto, na língua alvo ou traduções estrangeiras. A confrontação se realiza primeiramente entre os elementos do original e os correspondentes na tradução; entre as “zonas textuais” problemáticas e/ou bem sucedidas. Nesses dois procedimentos, há também a possibilidade de confrontação com outras traduções existentes. Por último, há a confrontação da tradução com seu projeto, momento em que aparecem as discordâncias entre eles e então é preciso que a confrontação determine sua natureza, suas causas e formas.

Quanto ao estilo, a legibilidade da confrontação é ameaçada tanto pela tecnicidade terminológica quanto pelo aspecto minucioso e especializado que tendem a se alongar em demasia. Todas essas qualidades são necessárias ao rigor da análise, mas podem ameaçar o objetivo geral de crítica, que é o de abrir o texto a um público diversificado.

Para que a análise seja transparente, rica e aberta às questões próprias da extensão tradutória, três procedimentos são sugeridos:

1. a clareza da exposição;
2. a reflexividade permanente do discurso;
3. a digressão e comentação.

Para evitar que a avaliação produzida pela análise não seja apenas o reflexo das ideias e teorias acerca da literatura e da tradução do crítico, Berman acredita na possibilidade de fundamentar a avaliação a partir de dois critérios, que são de ordem ética e poética. O poético de uma tradução consiste no trabalho textual realizado pelo tradutor em correspondência mais ou menos justa com a textualidade do original. A ética consiste na observância, no respeito ao original. A poética e a ética não implicam nenhum preconceito com quaisquer visões e modos de traduzir. Elas garantem correspondência ao original e à língua; favorecem um trabalho de ampliação e enriquecimento da língua alvo.

Berman (2013) desenvolve em outra obra, *A tradução e a letra* ou o Albergue do Longínquo, os conceitos de tradução ética e poética. Ali, a tradução ética se opõe à etnocêntrica, isto é, “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontre fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (p.39). A tradução poética se opõe à hipertextual, esta assim definida: “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto *já* existente” (p.40).

A recepção da tradução é a etapa da crítica que pode ser autônoma ou integrada a outras etapas. Trata-se de observar como o texto traduzido foi julgado e apresentado ao público em artigos de jornais, revistas etc. O autor adverte que estes artigos são pouco numerosos e superficiais, já que, em geral, a recepção é focada na obra estrangeira e não se fazem análises da tradução em si.

A última etapa do percurso descrito por Berman diz respeito à tradução que, por ser muito falha e insuficiente, demanda uma retradução. Para esse caso, a análise deve ser uma crítica positiva, “produtiva”, que articule os princípios de uma retradução da obra referida e novos projetos de tradução.

No caso de uma tradução bem realizada, a análise tem que mostrar a excelência e as razões da excelência da tradução.

Seguindo o percurso indicado por Berman (1995), embora alterando a ordem de alguns itens, pela especificidade do nosso estudo e por uma questão de clareza em nossa exposição, no primeiro capítulo, “O tradutor Manuel Bandeira”, buscamos identificar quem é o tradutor Bandeira, qual a sua posição e projeto tradutivo. Assim, fazemos, primeiramente, um breve levantamento dos dados bibliográficos das obras autorais e das traduções e apresentamos informações dos autores e textos que compõem *Poemas traduzidos*; em seguida, no segundo capítulo, “O horizonte tradutivo: Modernismo e a tradução de poesia”, traçamos, em linhas gerais, o contexto histórico-literário no qual o tradutor produziu suas traduções de poesia.

Para além das usuais paródias geralmente presentes nas obras de poetas da primeira fase modernista, a poética de Bandeira é marcada por uma frequência incomum de transtextualidades. Este traço técnico-estilístico presente na obra aponta para um projeto poético deliberadamente inclinado ao dialogismo, à hipertextualidade.

Berman pondera que

Um texto pode imitar um outro texto, fazer um pastiche, uma paródia, uma recriação livre, uma paráfrase, uma citação, um comentário, ou ser uma mescla de tudo isso. Como mostraram Bakhtin, Genette ou Compagnon, há uma dimensão essencial da “literatura”. Todas essas relações hipertextuais se caracterizam por uma relação de engendramento livre, quase lúdico, a partir de um “original”. Ora, do ponto de vista da estrutura formal, essas relações estão muito próximas da tradução. (BERMAN, 2013: 47).

Por essas relações transtextuais estarem “muito próximas da tradução” e bastante frequentes, no terceiro capítulo, “Bandeira e as transtextualidades”, examinamos brevemente este aspecto peculiar da poética bandeiriana; para isto tomamos a teoria desenvolvida por Genette (1982). A partir da noção de hipertextualidade, anteriormente definida como intertextualidade por Julia Kristeva (1979), este autor desenvolve categorias operatórias que levam em consideração, além da natureza da relação, transformação ou imitação, o regime, que pode ser lúdico, satírico ou sério. Ali, examinamos e apontamos as sutilezas envolvidas na recriação de devaneios poéticos a partir da composição de dois hipertextos, a saber: Paráfrase de Ronsard e Balõesinhos.

No quarto capítulo, “Poemas traduzidos do francês ao português”, examinamos as traduções de poemas realizadas por Bandeira a partir de originais franceses. O conjunto dos oito poemas, citado acima, serve de amostra do fazer tradutório e permite reflexões acerca da tradução de poesia, ao tempo em que investigamos o alcance da qualidade destas traduções.

1. O TRADUTOR MANUEL BANDEIRA

Manuel Bandeira (nascido no Recife, em 1886, e falecido no Rio de Janeiro, em 1968) é um expoente da literatura brasileira com uma obra vasta e diversificada. Estreou como poeta em 1917 e publicou, ao longo da vida, poesias, crônicas, antologias, biografias e traduções. Entre suas publicações mais relevantes, destacam-se as seguintes:

Poesia:

- 1917 – *A cinza das horas*;
- 1919 – *Carnaval*;
- 1924 – *Poesias*, volume que reúne *A cinza das horas*, *Carnaval* e o inédito *O ritmo dissoluto*;
- 1930 – *Libertinagem*;
- 1936 – *Estrela da manhã*;
- 1937 – *Poesias escolhidas*;
- 1940 – *Poesias completas*, contendo novos poemas, *Lira dos cinqüent'anos*;
- 1948 – *Poesias completas*, com mais um novo: *Belo belo*;
- 1948 – *Mafuá do Malungo*: jogos onomásticos e outros versos de circunstância;
- 1952 – *Opus 10*;
- 1959 – *Estrela da tarde*;
- 1965 – *Preparação para a morte*;
- 1966 - *Estrela da vida inteira*. Poesia completa.

Crônicas:

- 1937 - *Crônicas da província do Brasil*;
- 1957 - *Flauta de papel*;
- 1966 - *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*;
- 1966 - *Andorinha, andorinha* (org. Carlos Drummond de Andrade).

Antologias:

- 1937 – *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*;
- 1938 – *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*;
- 1944 – *Obras poéticas de Gonçalves Dias*;
- 1945 – *Panorama de la poesía brasileña*;
- 1946 – *Apresentação da poesia brasileira e Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*;

- 1952 – *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista*;
- 1963 – *Poetas do Brasil* (em coautoria com José Guilherme Merquior);
- 1965 – *O Rio de Janeiro em prosa e verso* (em coautoria com Carlos Drummond de Andrade).
- 1967 – *Antologia dos poetas brasileiros: fase moderna* (em coautoria com Waldir Ayala);

Ensaaios:

- 1940 - *Noções de história das literaturas*;
- 1949 – *Literatura hispano-americana*;
- 1950 – *Versificação em língua portuguesa*;
- 1954 – *Itinerário de Pasárgada* (biografia literária).

Bandeira atuou ainda como historiador literário, professor de literatura hispano-americana, crítico literário, musical, de artes plásticas e ainda tradutor.

Sobre sua atividade de tradutor, Paes (2008) afirma:

Começou-a de maneira bem mais prosaica como suplente de tradutor de de uma agência de notícias, United Press, onde teve como colegas de trabalho Sérgio Buarque de Holanda e Vergílio Várzea. Conseguia fazer até 700 mil réis por mês sujeitando-se a plantões noturnos. Isso por volta de 1933 (...). (PAES, 2008: 187).

Acerca da atividade de tradutor, Bandeira deixou poucos e superficiais comentários, a exemplo deste trecho de seu *Itinerário de Pasárgada* (In: BANDEIRA, 2009: 611), onde o tradutor retoma a advertência ao leitor presente na primeira edição dos *Poemas traduzidos* e confessa o caráter casual de suas traduções:

A primeira edição dos *Poemas Traduzidos* trazia uma advertência em que eu explicava que a maioria das traduções apresentadas não as fizera eu “em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria, mas tão-somente por dever de ofício, como colaborador do *Pensamento da América*, suplemento mensal d’*A Manhã*, ou para atender ao pedido de um amigo”. (BANDEIRA, 2009: 611).

Esta passagem, como de resto toda a advertência já citada na introdução, atesta que traduzir poesia lhe parecia atividade circunstancial do ofício de poetar e que a desenvolvia de maneira intuitiva e aleatória. Neste outro trecho da mesma obra, em que ele atribui ao linotipista um erro na tradução de um poema de Hölderlin, vê-se confirmada a ideia de que tradutor e poeta se confundem: “Foi num dos nove poemas de Hoelderlin, que traduzi a pedido de Otto Maria Carpeaux (uma das maiores batalhas que já pelejei em minha vida de **poeta** ...)”. (BANDEIRA, 2009: 611, grifo nosso).

Em outras ocasiões, em crônicas ou entrevistas, Bandeira reafirmou que sua produção poética (original ou tradução) era, muitas vezes, resultado de processos inconscientes e/ou intuitivos. A casualidade e intuição alegadas, no entanto, parecem não se verificar na prática. Abgar Renault, comentando traduções do inglês realizadas por Bandeira, confirma-o:

Há sutilezas, “shades of meaning”, “idioms” e outras dificuldades de natureza puramente gramatical ou linguística, que a simples intuição poética *não resolveria* absolutamente e que estavam a exigir uma longa, íntima familiaridade com os factos e cousas da língua inglesa e uma sólida disciplina da nossa própria língua (...). (RENAULT, In: BANDEIRA, 2009: CXLIV).

Novamente no *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira responde ao elogio de Renault, mas revela, ainda que sumariamente, seu método para traduzir poesia:

Gostaria que fosse verdade o louvor tão lisonjeiro de meu querido amigo Abgar. (...). Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes, houve, sim, o que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que a flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás, só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informadas. Os meus “achados”, em traduções

como em originais, resultam sempre de intuições. (BANDEIRA, 2009: 610).

Bandeira, no entanto, não faz referência às traduções dos romances, o que leva a crer que ele os teria traduzido atendendo aos interesses meramente comerciais das editoras para as quais os traduziu. A este respeito, Paes comenta:

Livros sem maior importância, de autores secundários, que só mesmo a necessidade de suplementar os seus parcos rendimentos – Bandeira sempre levou vida modesta – justificaria ele ter aceito traduzir. Traduziu-os não obstante com cuidado, em português de lei, conforme tive ocasião de verificar ainda há pouco, quando, durante pesquisas para um ensaio sobre romances de aventura, tive de reler *O tesouro de Tarzan*, de Edgar Rice Burroughs, e *Aventuras do Capitão Corcoran*, de A. Assolant. [...] Entre elas figura também uma bela versão de *A vida de Shelley* de André Maurois. (PAES, 2008: 187).

Em *Andorinha*, *Andorinha* (In: BANDEIRA, 2009: 681-682), encontra-se a crônica “Ribeiro Couto intraduzível. Ribeiro Couto: Le jour est long”, na qual Bandeira comenta as traduções de poemas para o francês de Ribeiro Couto, realizadas pelo próprio Couto. Ali, através de uma rápida análise do fazer tradutório de Couto, vislumbramos alguns valores do fazer tradutório caros ao próprio Bandeira, como se vê no trecho a seguir:

Ele sabe que traduzir um poema é recriá-lo com outra matéria de linguagem, sem contudo deixar desaparecer a criação poética primitiva. Sabe que além dos valores formais de um texto poético, sentimos nele, sem que o possamos definir, outro elemento – imediato, inacessível, encantatório, que reside não nas palavras em si mas na posição delas em dado momento, nas suas relações com as palavras vizinhas. Uma espécie de lei da gravidade. E cada língua tem a sua lei de gravidade.

Daí que o poeta-tradutor, para ser fiel ao espírito do poema, tenha o direito e até o dever de tomar grandes liberdades em relação ao texto a traduzir, procurando achar na língua para que traduz o

novo centro de gravidade, sem o qual toda a carga poética original se perde.(BANDEIRA, 2009: 681-682).

Como se observa nas citações acima, estamos diante de um tradutor que considera a tradução uma atividade ordinária do seu ofício de poeta; declara-se intuitivo, embora tenha valores bem definidos quanto ao processo de tradução de poesia: defende que “para ser fiel ao espírito do poema” o tradutor tenha o “direito e até o dever de tomar grandes liberdades”. Berman (2013) ressalta o seguinte:

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à letra. Ser “fiel” a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o “espírito” do contrato. Ser fiel ao “espírito” de um texto é uma contradição em si. (BERMAN, 2013: 98).

Em suma, quanto à posição, Bandeira se mostra alinhado aos defensores da tradução hipertextual e etnocêntrica, no melhor estilo “Belas infieis”; não apresenta objetivos claros quanto a escolha dos poemas que traduziu e reuniu no volume *Poemas traduzidos*.

1.1. OBRAS TRADUZIDAS

As traduções literárias tomam relevo dentro das atividades do poeta a partir da publicação de *Poemas traduzidos* (1945). Segundo a Bibliografia do Autor (BANDEIRA, 2009: CCLXXV-CCLXXVII), as traduções realizadas foram as seguintes:

A. Poesia e teatro em verso:

- *Poemas traduzidos*, Rio de Janeiro: Revista Acadêmica, 1945; 2. ed. aumentada. Porto Alegre: Livraria Globo, 1948; 3. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956; 4. ed., 1976; Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966 (a partir de 1966, com sucessivas reedições pela Ediouro e nas reedições e reimpressões de *Estrela da vida inteira*); *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

- *Maria Stuart*, de Schiller. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955; Rio de Janeiro: Tecnoprint, [197-]; São Paulo: Abril Cultural, 1983 (também em *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, verso 1).
- *Auto Sacramental do Divino Narciso*, de Soror Juana Inés de la Cruz. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, verso 1 (2. ed. em *Estrela da tarde*, 1963).
- *Macbeth*, de Shakespeare. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. São Paulo: Brasiliense, 1989 (também em *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, verso 1, e com sucessivas reedições pela Brasiliense).
- *Mireia*, de Frédéric Mistral. Rio de Janeiro: Delta, 1962.
- *Prometeu e Epimeteu*, de Carl Spitteler. Rio de Janeiro: Delta, 1963. 2. ed. Rio de Janeiro: Ópera Mundi, 1971.
- *Rubaiyat*, de Omar Khayyan. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965 (com sucessivas reedições e reimpressões).
- *Poesias escolhidas*, de Juan Ramón Jiménez. In: JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Platero e eu*. Rio de Janeiro : Delta, 1969.
- *Alguns poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

B. Teatro:

- *O fazedor de chuva*, N. Richard Nash (1957, inédita em livro).
- *Colóquio-Sinfonietta*, de Jean Tardieu (1958, inédita em livro).
- *A casamenteira*, de Thornton Wilder (1959, inédita em livro).
- *D. João Tenório*, de José Zorilla. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1960.
- *Torso arcaico de Apolo*, de Rainer Maria Rilke. Salvador/ Dinamene, [197-].
- *Pena ela ser o que é*, de John Ford (1964, inédita em livro).
- *O advogado do diabo*, de Morris West (1964, inédita em livro).
- *Juno e o pavão*, de Sean O'Casey. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- *Os verdes campos do Éden*, de Antônio Gala. Petrópolis: Vozes, 1965.
- *A fogueira feliz*, de J. N. Descalzo. Petrópolis: Vozes, 1965.
- *Edith Stein na câmara de gás*, de Gabriel Cacho. Petrópolis: Vozes, 1965.
- *A máquina infernal*, de Jean Cocteau. Petrópolis: Vozes, 1967.
- *O círculo de giz caucasiano*, de Bertold Brecht. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

C. Romance:

- *O Calendário*, de Edgard Wallace. São Paulo: Nacional, 1934.
- *O tesouro de Tarzan*, de Edgard Rice Borroughs. São Paulo: Nacional, 1934 (com sucessivas reedições).
- *Nômades do Norte*, de James Oliver Curwood. São Paulo: Nacional, 1935.
- *Tudo se paga*, de Elinor Glyn. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935 (com sucessivas reedições).
- *Mulher de brio*, de Michael Arlen. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [19--].
- *Minha cama não foi de rosas: diário de uma mulher perdida*, de O. W [Orson Welles]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.
- *Aventuras maravilhosas do Capitão Corcoran*, de Alfred Assolant. São Paulo: Nacional, 1936 (com sucessivas reedições).
- *Gengis-Khan: romance do século XXI*, de Hans Dominik. São Paulo: Nacional, 1936.
- *O túnel transatlântico*, de Bernhard Kellermann. São Paulo: Nacional, 1938.
- *Seu único amor*, de Elinor Glyn. São Paulo: Nacional, 1948 (com sucessivas reedições).
- *A prisioneira*, de Marcel Proust. Porto Alegre: Globo, 1951. Em coautoria com Lourdes Sousa de Alencar (com sucessivas reedições).

D. Biografia e ensaio:

- *A educação do caráter*, de Jean de Vignes Rouges. São Paulo: Nacional, 1936.
- *A vida de Shelley*, de André Maurois. São Paulo: Nacional, 1936 (com sucessivas reedições e reimpressões, atualmente pela Record com o título *Ariel ou a vida de Shelley*).
- *A vida secreta de d'Annunzio*, de Tom Antongine. São Paulo: Nacional, 1939.
- *As grandes cartas da história, desde a Antiguidade até os nossos dias*, de M. Lincoln Schuster. São Paulo: Nacional, 1942.

- *Um espírito que se achou a si mesmo*, de Clifford Whittingham Beers. São Paulo: Nacional, 1942 (com sucessivas reedições e reimpressões).
- *A aversão sexual no casamento*, de Theodoor H. van de Velde. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1953.
- *Reflexões sobre os Estados Unidos*, de Jacques Maritain. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1959.

Além destes títulos, traduziu para o francês:

- *Poèmes*. Paris: Pierre Seghers, 1960. Trad. Luís Annibal Falcão, F. H. Blank-Simon e Manuel Bandeira.

1.2. POEMAS TRADUZIDOS.

A primeira edição (1945) do volume *Poemas traduzidos* ofereceu aos leitores brasileiros de poesia, entre eles naturalmente muitos poetas, principalmente a oportunidade de acessar a mais diversa amostra de poesia estrangeira publicada até então no Brasil. Nesta obra, estão reunidas as traduções de poemas de poetas mais ou menos canônicos e mais ou menos vanguardistas. Esta primeira edição, não comercial, cuja tiragem foi de trezentos e cinquenta exemplares, traz uma breve advertência do autor que pouco acrescenta ao leitor interessado em investigar os poemas ali traduzidos e que foi suprimida nas edições comerciais, a partir de 1948. Esta advertência é citada por Júlio Castañon Guimarães na introdução ao volume *Poesia traduzida* de Carlos Drummond de Andrade (2011). Segue a advertência:

Não tinha eu a mínima intenção de recolher em livro as traduções que se vão ler. Isso porque, com exceção das que figuram nas minhas *Poesias Completas* e as de três ou quatro poemas de Juan Ramón Jiménez, não as fiz em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria, mas tão somente por dever de ofício, como colaborador do *Pensamento da América*, o suplemento mensal da *Manhã*, ou para atender à solicitação de um amigo.

A idéia de as publicar em livro pertence a Murilo Miranda, que me tentou a vaidade acenando-me com uma edição ilustrada pelo grande Guignard. Cedi às suas instâncias, certo de que a arte do

desenhista e o bom gosto do editor justificariam por si sós a publicação. (BANDEIRA, 1945: 7)².

Na primeira edição não comercial, da Revista Acadêmica³, estão reunidos oitenta poemas de quarenta e quatro poetas; na primeira edição comercial, da editora Globo⁴, em 1948, constam cento e dez poemas de quarenta e sete poetas; na 3. ed. de 1956, revista e aumentada, da José Olympio⁵, constam cento e vinte e cinco poemas de cinquenta e seis poetas e na mais recente edição, de 2009, *Poesia completa e prosa*, da Nova Aguilar⁶, constam cento e trinta e nove poemas de sessenta e quatro poetas e mais dois não identificados (um poeta desconhecido e um poema atribuído a São Francisco de Assis, mas que evidências históricas deslegitimam a autoria) que também constam nas edições anteriores. Dentre todos os poetas, apenas nove são do sexo feminino. Entre os cento e trinta e nove poemas, um deles é um fragmento de um longo poema de Juana Inés de la Cruz, cujo texto completo foi publicado no volume *Poesia e Prosa*, volume I, pela editora José Aguilar, em 1958. A maior parte dos poemas é de versos metrificados e rimados.

Sobre as escolhas dos textos do tradutor Bandeira, Costa avalia que “Bandeira foi mais importador de **poesia** que de **poetas**. Ele estava mais interessado em encontrar, nas fontes mais diversas, formas de expressão que correspondessem a sua sensibilidade”. (COSTA, 1986: 103).

Quanto às línguas dos originais, não podemos precisar seu número, já que não é possível identificar com certeza os casos de traduções indiretas, a partir de uma língua diversa do texto original. É altamente provável, por exemplo, que os haikais de Bashô não tenham sido traduzidos do japonês, visto que não há registro de que Bandeira conhecesse esse idioma, mas não existem indicações parolocalizar os textos que lhe serviram de fonte.

Em ordem numérica decrescente, aparecem vinte e nove poetas de expressão espanhola; dez poetas de expressão inglesa; seis de expressão alemã, seis de expressão francesa; quatro de expressão

²Ver a cópia do original que nos foi enviada por Júlio Castañon Guimarães, no Anexo I, p. 131.

³Ver índice no Anexo II, p. 132.

⁴Ver índice no Anexo III, p. 135.

⁵Ver índice no Anexo IV, p. 138.

⁶Ver índice no Anexo V, p. 141.

italiana, e os demais de outras línguas (holandesa, russa, japonesa...). Esta prevalência de traduções de poetas de expressão espanhola é provavelmente devida ao fato de que Bandeira lecionava literatura hispano-americana no Colégio Pedro II.

Apesar do fato histórico de Bandeira ter sido professor de literatura hispano-americana, sua grande intimidade com o francês é muito visível em sua obra e alguns de seus poemas foram escritos originalmente em francês, a saber: *Bonheur lyrique*, *Chambre vide* e *Chanson des petits esclaves*⁷; afora o caso dos poemas autotraduzidos para o francês pelo autor: *Nuit morte*/ Noite morta; *Fleurs fanées*/ Flores murchas e *Évocation de Recife*/ Evocação do Recife, publicados na França, no volume, já citado, *Poèmes*, pelas Edições Pierre Seghers, em 1960.

Sobre autores brasileiros, além de Bandeira, que escreveram em francês, Paes comenta:

...vale a pena lembrar que, dos nossos modernistas, não foi ele o único a ter a “pretensão” de escrever em francês. Antecipou-o Sérgio Milliet, cujos quatro primeiros livros de poemas, publicados entre 1917 e 1923 na Europa, foram escritos diretamente nessa língua. Também Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida compuseram de parceria, em 1916, peças de teatro em francês, confirmando com isso um afrancesamento da *intelligentsia* brasileira que durou pelo menos dos primórdios do romantismo até o fim da Segunda Guerra. (PAES, 2008: 184).

Entre junho de 1913 e outubro de 1914, Bandeira esteve em Clavadel, na Suíça alemã, para tratamento de saúde, depois de ter sido diagnosticada a tuberculose que o acompanhou por toda a vida. Deste período, Bandeira registra no *Itinerário de Pasárgada* (In: 2009: 574) seu reaprendizado do alemão e sua convivência com dois poetas: o húngaro Charles Picker e o francês Paul Éluard, que também se encontravam em tratamento. Através do segundo, Bandeira teria conhecido alguns volumes de poesia francesa (2009: 575). Bandeira revela, em outras passagens do mesmo livro, quão estreita era sua ligação com os franceses, como quando diz ter tido na sua poética fases

⁷Ver Anexo VI, p. 143.

“Musset, Villon, Charles Guérin e Sully Prudhomme” (2009: 564). Ou quando atesta que

Tudo o que eu sabia até então a respeito de arte poética não passava de intuições. As primeiras reflexões que fiz sobre fundo e forma em poesia me foram despertadas pela análise de Taine [Hypollite Taine]. Aprendi muito com essa leitura [*La Fontaine et ses fables*], [...]. (BANDEIRA, 2009: 560).

Assim, também pelas reiteradas demonstrações de conhecimento da língua e estima pela cultura evisão de mundo francesas, interessa-nos aqui as traduções de Bandeira a partir do francês, cujo exame será desenvolvido no quarto capítulo, como indicamos na introdução.

2. O HORIZONTE TRADUTIVO: O MODERNISMO E A TRADUÇÃO DE POESIA

Segundo Berman (1995:79), o conjunto dos parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos compõe o horizonte tradutivo e determina o sentir, o agir e o pensar do tradutor. A seguir, apresentamos o contexto histórico-literário do tradutor Bandeira.

O movimento Modernista brasileiro, instaurado oficialmente em fevereiro de 1922, propunha, no campo da poesia, a liberdade de criação e, por conseguinte, a ruptura radical com os modelos parnasianos vigentes. A forma fixa foi então rejeitada e abriu-se espaço para os versos livres e brancos. Os temas preferidos são fortemente associados aos problemas sociais e à vida cotidiana; a linguagem pretende-se coloquial, despida de ornamentos e preciosismos.

É dentro deste espírito de combate à imitação estrangeira, ao academismo e em busca do reconhecimento do valor das produções artísticas nacionais que o poeta Ronald de Carvalho (1893-1935), durante a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, sob ruidoso coro de vaia, declama o poema *Os sapos*⁸, de Manuel Bandeira, uma evidente ironia aos poetas parnasianos, que ficaria celebrizado como o marco divisório entre a velha e a nova poesia.

Depois da Semana, muitas revistas de cultura surgiram como veículos de afirmação do Modernismo, a exemplo da *Klaxon* (São Paulo, 1922-1923), *Novíssima* (São Paulo, 1923-1925), *Terra Roxa* e outras terras (São Paulo, 1926), *Estética* (Rio de Janeiro, 1924-1925), *A Revista* (Belo Horizonte, 1925-1926), *Festa* (Rio de Janeiro, 1927), *Revista Verde* (Cataguazes, 1927-1928), *Antropofagia* (São Paulo, 1928-1929).

O prestígio que a língua e literaturas de expressão francesa gozavam naquele período é visto notadamente no mensário *Klaxon*, onde Sérgio Milliet (1898-1966) e Manuel Bandeira, ao lado de colaboradores estrangeiros, publicavam poemas que experimentavam e exercitavam as inovações poéticas já adotadas pelas vanguardas europeias; observe-se que ali poemas originais, em português ou não, e traduções eram publicados com igual destaque, inclusive a colaboração de Bandeira a *Klaxon* começa com *Bonheur lyrique*, um de seus poemas originalmente escritos em francês. Por outro lado, Sérgio Milliet escreve o artigo “*Une semaine d’art moderne à São Paulo*” (Uma semana de arte moderna em São Paulo), publicado em 15 de abril de 1922 na

⁸Publicado em *Carnaval*, 1919. Ver Anexo VII, p. 146.

revista belga *Lumière* (nº7), que mantinha intercâmbio com a *Klaxon*. Sobre a importância de Milliet para o Modernismo, Cecília de Lara assinalou:

Mas, resta ainda, no caso, observar que sem nenhum esforço foi se esboçando como destacado o papel de Sérgio Milliet, nesta fase de implantação do Modernismo – pois grande parte da colaboração estrangeira veio por seu intermédio, além da contribuição direta que ofereceu como poeta, testemunhando em *Klaxon* vários aspectos das pesquisas em poesia, sobretudo no que se refere à técnica de composição. (LARA, 1972: 41).

As experimentações se seguiram ao longo da década de 20 e no início dos anos 30 muitos poetas continuavam engajados à causa da renovação estética, que aparentemente não havia ainda sido realizada satisfatoriamente a partir das propostas de Mário de Andrade, contidas no Prefácio interessantíssimo⁹ de sua obra *Paulicéia desvairada* (1922) ou no Manifesto da Poesia Pau-Brasil¹⁰, de Oswald de Andrade, publicado no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924, ambos inspirados pelo espírito de contestação do Manifesto Futurista de Filippo Marinetti (1876-1944), publicado em 1909, na Europa, e cuja publicação no Brasil se deu no mesmo ano, conforme atesta Teles:

Menos de três meses de sua publicação em *Le Figaro*, o primeiro manifesto do futurismo foi apresentado ao público da cidade nordestina de Natal, no Rio Grande do Norte, no jornal *A República*, de 5/6/1909, e em dezembro do mesmo ano Almachio Diniz o transcreve no *Jornal de Notícias* da cidade de Salvador, na Bahia, em 30/12/1909. (TELES, 2004).

O longo período que compreende a primeira (1922-1930), a segunda (1930-1945) e a terceira (1945-1961) fases modernistas é também, para significativo número de poetas, especialmente marcado

⁹ Texto integral disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/jogo/pauliceia.asp>

¹⁰ Texto integral disponível em:

<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>

por uma importante atividade de tradução de poesia, paralela à atividade de criação. Estas produções, em geral, escoavam através dos mais diversos órgãos de imprensa que ofereciam espaço privilegiado à literatura, mas também através de livros e antologias. Entre esses poetas tradutores, além de Bandeira, destacam-se: (citamos entre parênteses pelo menos um dos poetas traduzidos em pelo menos um poema).

- Álvaro Moreyra (Jules Laforgue) ;
- Álvaro Reis (Charles Baudelaire, Sully Prudhomme, Théophile Gautier, Jean Moréas, Victor Hugo);
- Augusto Frederico Schmidt (Cântico dos Cânticos – atribuído a Salomão);
- Carlos Drummond de Andrade (García Lorca, Pedro Salinas, Bertold Brecht, Jacques Prévert, Paul Éluard, Paul Claudel, Guillaume Apollinaire)¹¹;
- Cecília Meireles (Rabindranath Tagore, Rainer Maria Rilke e antologias de poesia hebraica e chinesa);
- Dora Ferreira da Silva (T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke);
- Lúcio Cardoso (Emily Brontë);
- Dante Milano (Dante Alighieri);
- Darcy Damasceno (Paul Valéry, St-John Perse);
- Domingos Carvalho da Silva (Pablo Neruda, Carl Sandburg);
- Emílio de Menezes (José María de Heredia);
- Geir Campos (Rainer Maria Rilke, Bertold Brecht, Walt Whitman);
- Gondim da Fonseca (Oscar Wilde);
- Guilherme de Almeida (Émile Verhaeren, Rudyard Kipling, além de ter publicado o volume *Poetas de França* (1936), contendo traduções de trinta e um poetas franceses);
- Henriqueta Lisboa (Gabriela Mistral, Giuseppe Ungaretti, Dante Alighieri);
- Jamil Almansur Haddad (Charles Baudelaire, Petrarca, Anacreonte, Safo);
- João Accioli (Rainer Maria Rilke);
- João Cabral de Melo Neto (Joan Brossa e outros poetas catalães);
- Jorge de Lima (Edgar Lee Masters);

¹¹ As traduções de Drummond foram publicadas postumamente, no volume *Poesia traduzida*, em 2011, pela Cosac Naify, contendo traduções de quarenta e quatro poetas.

- Jorge de Senna (Roberts Frost);
- Léo Ivo (Arthur Rimbaud);
- Mário de Andrade (Amy Lowell, Edgar Lee Masters);
- Menotti Del Picchia (Giuseppe Ungaretti);
- Múcio Leão (Maurice Maeterlinck);
- Onestaldo de Pennafort (Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire);
- Oswaldo Orico (Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Santos Chocano, Pablo Neruda)
- Paulo Mendes Campos (William Shakespeare e Pablo Neruda);
- Péricles Eugênio da Silva Ramos (William Shakespeare, Stéphane Mallarmé, Villon, Byron, T. S. Eliot, Paul Valéry, Archibald Macleish);
- Prudente de Moraes, Neto (Blaise Cendrars);
- Raymundo Magalhães Júnior (Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Henri Régner, Paul Fort);
- Sérgio Milliet (Nicolás Guillén, Charles Péguy, Carl Sandburg, Max Jacob, Ezra Pound, Langston Hughes);
- Thiago de Melo (Pablo Neruda, Friedrich Hölderlin, Francisco de Quevedo, T. S. Eliot);
- Vinícius de Moraes (T. S. Eliot);

Há ainda o caso de Abgar Renault, que traduziu quatro obras de Rabindranath Tagore e uma de Jules Supervielle; suas publicações de traduções poéticas datam dos anos 40 e 50, embora sua estreia como poeta só tenha se dado em 1968, portanto fora do período modernista.

Em um contexto de efervescência cultural, esta profícua fase de tradução de poesia teve seguramente sua parcela de influência na produção nacional de poesia. Assim, a terceira fase do Modernismo, a Geração de 45, surge com especial vigor, trazendo uma proposta que procurava restabelecer o rigor na elaboração poética e afirmar valores estéticos. Segundo Coutinho (1975),

Com a geração de 45, a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pela revolta de 22, restaurando a dignidade e severidade da língua e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros

fixos, como o soneto e a ode. (COUTINHO, 1975:294).

Para difundir as propostas da Geração de 45, Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos e outros fundaram a *Revista Brasileira de Poesia* (São Paulo - 1947). Em 1948, Lêdo Ivo, Afonso Félix de Sousa, Bernardo Gersen, Darcy Damasceno, Fernando Ferreira de Loanda, Fred Pinheiro Dias da Cunha e Teresa Eboli criaram, no Rio de Janeiro, a *Orfeu*, revista literária dedicada à afirmação do ideário da Geração de 45, cujas principais propostas eram o livre poetar e a superação do verso livre.

Sobre a revista *Orfeu*, Bandeira comenta em carta a João Cabral de Melo Neto, datada de 1949:

Por falar em Lêdo Ivo, andam aqui uns rapazes numa revistinha *Orfeu* querendo fazer a revolução contra o que chamam “os gagás de 22”. Atacam sobretudo o Carlos. Este e o Zé Lins, que caiu na asneira de responder aos meninos, estão convencidos que por trás deles está o Lêdo. (SÜSSEKIND, 2001: 100).

Por este excerto, vemos que Bandeira não estaria envolvido com a militância da Geração de 45. No entanto, é curioso notar que o volume *Poemas traduzidos* reúne um conjunto de poemas que mescla formas fixas e versos livres, sendo a grande maioria dos poemas em versos regulares, o que reflete uma resistência ao versilibrismo e, de resto, se coaduna com o ideal defendido pela geração que estreou em 45.

Outros periódicos de cultura ou literários importantes, surgidos neste período, são: *Joaquim* (Curitiba – 1947/1948); *Edifício* (Belo Horizonte – 1947); *Sul* (Florianópolis – 1949/1952); *Clã* (Fortaleza – 1946); *Revista Branca* (Rio de Janeiro – 1950/1954) e o *Correio das Artes* (João Pessoa - 1949). Este último é o suplemento de cultura mais antigo em circulação no Brasil – atualmente encartado quinzenalmente no jornal *A União*, em João Pessoa.

A poesia traduzida na década de 50 teve duas publicações de destaque: em 1950, Raymundo Magalhães Júnior publica, pela Gráfica Tupy, a *Antologia de Poetas Franceses* (do século XV ao século XX): 101 figuras representativas da poesia da França e da Bélgica através dos seus tradutores brasileiros e portugueses; um pouco mais tarde, provavelmente em 1954, Sérgio Milliet (o “homem-ponte” entre duas gerações, no dizer de Antônio Cândido), visceralmente engajado ao

movimento de renovação estética da poesia brasileira, desde a sua destacada participação na *Klaxon*, organiza e publica *Obras-Primas da Poesia Universal* em cuja introdução adverte:

Não é esta uma antologia dos melhores poemas da literatura universal desde os românticos até os modernos. É apenas uma antologia dos melhores poemas vertidos para o português ou escritos nesta língua. [...] Uma idéia, terão, entretanto, os leitores, das tendências da poesia nestes últimos cem anos. (MILLIET, 1957: 5).

De fato, trata-se de uma seleção de cento e vinte poetas, dos quais trinta e nove lusófonos e oitenta e um de expressões estrangeiras, cujos poemas são apresentados através de traduções para o português, realizadas quase sempre por poetas brasileiros de grande envergadura. Neste volume, Bandeira participa com textos autorais e traduções.

Ao longo de todo o período, os textos e autores selecionados para as traduções seriam aparentemente escolhas pessoais dos poetas tradutores, mas, grosso modo, percebe-se que a maioria dos autores selecionados pertence ao cânone de sistemas literários centrais (notadamente poetas franceses e ingleses, mas também poetas de várias nacionalidades, emergentes das vanguardas do início do século XX). Esta constatação aponta para o fato de que os poetas tradutores modernistas brasileiros, de forma mais ou menos consciente e organizada, estariam buscando modelos largamente legitimados em sistemas literários centrais que confirmassem os valores estéticos que pretendiam resgatar para renovar o sistema local, seriamente enfraquecido do ponto de vista estético, em consequência da ruptura radical, proposta na Semana, com os modelos até então vigentes.

Esta intensa atividade tradutória dos poetas, ao longo deste período, elevou a poesia traduzida a uma posição central no sistema literário local. Segundo Even-Zohar,

Dizer que a literatura traduzida mantém uma posição central no polissistema literário significa que ela participa ativamente na formação do centro do polissistema. [...] Além disso, em tal estado quando novos modelos literários estão surgindo, é provável que a tradução se torne um dos meios de elaboração do novo repertório. Através das obras estrangeiras, os recursos

(ambos princípios e elementos) que não existiam antes são introduzidos na literatura local. Estes incluem, possivelmente, não só novos modelos da realidade para substituir os antigos e estabelecidos que já não são eficazes, mas toda uma série de outros recursos, tais como uma nova linguagem (poética), ou padrões de composição e técnicas. (EVEN-ZOHAR, 1990: 46-47).¹²

Ele distingue ainda três condições que permitem à literatura traduzida ocupar uma posição central em um sistema literário, a saber: i) quando um polissistema é jovem e ainda não foi cristalizado; ii) quando uma literatura é periférica e/ou fraca, ou as duas coisas; iii) quando existem pontos de viragens, crises ou vácuos literários. No caso da poesia brasileira, depois da Semana de 22 até os anos 50, do século passado, observa-se que estas três condições, em maior ou menor grau, concorreram para que a poesia traduzida tivesse alcançado uma posição equivalente à da poesia nativa no sistema literário brasileiro.

A publicação de poesia traduzida, durante aquele período, tornou possível trazer para o sistema local modelos inovadores, mas também modelos conservadores que haviam sido rejeitados pelos articuladores do Modernismo nos primeiros momentos a partir da realização da Semana, ou seja, a poesia traduzida foi o mecanismo que permitiu resgatar o bebê que havia sido jogado fora junto com a água do banho, por ocasião da Semana. O fato de tantos poetas terem se dedicado à tradução de poemas, e, portanto, legitimado a poesia traduzida dentro do próprio sistema nativo, aponta para uma ação coletiva em busca da regulação do sistema local, da construção de um projeto poético esteticamente consistente que, de resto, pôde pavimentar a consolidação do sistema literário nacional, cuja consequência foi o ganho de

¹²*To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. (...) Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques. (EVEN-ZOHAR, 1990: 46-47).*

respeitabilidade por parte de outros sistemas literários e culturais, mais ou menos centrais.

Assim, ao lado das intraduzções, naturalmente operaram-se extraduzções¹³: em 1946, Bandeira publica *Apresentação da poesia brasileira* sob encomenda da editora mexicana Fondo de Cultura Econômica, que a publica em espanhol, *Panorama de la poesía brasileña*, em 1951. Além disto, um número importante de poetas foi traduzido para diversas línguas, a exemplo de Drummond (traduzido para inglês, francês, italiano, alemão, sueco e tcheco), o próprio Bandeira (traduzido para francês, espanhol, italiano e inglês), Adalgisa Nery (traduzida para francês), Cassiano Ricardo (traduzido para italiano, espanhol, inglês, francês, húngaro, holandês e servo-croata), Ribeiro Couto (traduzido para francês¹⁴, italiano, espanhol, húngaro, sueco e servo-croata), Vinícius de Moraes (traduzido para francês, italiano e espanhol), Cecília Meireles (traduzida para espanhol, francês, italiano, inglês, alemão, húngaro, hindu e urdu), Thiago de Mello (traduzido para espanhol), Lêdo Ivo (traduzido para inglês, dinamarquês, holandês e espanhol) Murilo Mendes (traduzido para italiano e espanhol), Luís Aranha (traduzido para francês).

Sobre a tradução de seus poemas para outras línguas, Bandeira revela no *Itinerário de Pasárgada*:

Assim como gosto de ser musicado, gosto de ser traduzido (no fundo é quase a mesma coisa, pois não é?). Sentir-me bem traduzido para outra língua, que delícia! Como gozei lendo a tradução que o norte-americano Dudley Poore fez de “Mozart no céu”! Ficou melhor do que o original. [...] Em matéria de tradução o maior prazer que já tive foi ao ler a tradução de “Boda espiritual” feita pelo grande Ungaretti: fiquei feliz durante algumas semanas. (BANDEIRA, 2009: 592-593).

Em resumo, naquele período, muitos poetas estavam vivamente interessados nas trocas poéticas com outros sistemas literários e em maior ou menor grau conscientes de sua importância para a renovação da poesia. Neste efervescente período de viragem, a poesia brasileira teve a boa sorte de contar com intelectuais, de altíssimo apuro

¹³ Os conceitos são usados por Casanova (2002) e Lieven d’Hulst (2007); intradução diz respeito à importação de texto estrangeiro para o sistema literário local e extradução diz respeito à exportação de texto do sistema literário local.

¹⁴ Traduções para o francês, realizadas pelo próprio Couto.

artístico, comprometidos com a renovação estética da poesia, que pôde incrementar substancialmente o sistema literário local a partir de modelos inovadores ou conservadores trazidos através da poesia traduzida.

Vale ainda registrar, neste sentido, a atuação de João Cabral de Melo Neto, que publicou, no final dos anos 40, através de sua editora El Libro Inconsútil/ O Livro Inconsútil, instalada em Barcelona, a *Antología de poetas brasileñosde ahora* [194-] contendo poemas de Murilo Mendes, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes, traduzidos ao espanhol por Alfonso Pintó. Além de sua militância como editor, João Cabral é também autor do poemaTecendo a manhã, que metaforiza magistralmente a complexa rede das relações literárias, uma espécie de ilustração da teoria dos polissistemas, *avant la lettre*, publicado em *A educação pela pedra* (In: MELO NETO, 1994: 345).

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

Essas trocas literárias entre sistemas culturais permanecem ativas e no que concerne à obra de Bandeira, até a presente data, alguns de seus livros já foram publicados na Alamanha, Argentina, Chile,

Espanha, Estados Unidos da América, França, Holanda, Inglaterra, Itália, México, Peru e Portugal¹⁵.

¹⁵ A atualização mais recente está em BANDEIRA, 2009: CCLXXVII – CCLXXVIII.

3. BANDEIRA E AS TRANSTEXTUALIDADES

*L'hypertexte nous invite à une
lecture relationnelle dont la
saveur, perverse autant qu'on
voudra, se condense assez bien
dans cet adjectif inédit
qu'inventa naguère Philippe
Lejeune : lecture
palimpsestueuse.*(GENETTE,
1982 : 556-557).

Ao estrear em 1917, com *A cinza das horas*, Bandeira tinha mais de trinta anos de idade e já acumulava boa experiência como leitor de poesia. Esta maturidade intelectual, aliada a um especial talento para a assimilação de técnicas e estilos diversos, favoreceu suas atividades de poeta e tradutor de poesia. Encontra-se em sua obra poética número elevado de textos assumidamente derivados de temas, estilos e técnicas característicos de outros autores.

Bandeira não tinha nenhum pudor em jogar, brincar com os textos de outros poetas. Recorria às transtextualidades, ora desautomatizando clichês de versos célebres, ora como instrumentos que promoviam, virtualmente, a dilatação do seu próprio texto. Isto parecia constituir um verdadeiro laboratório de experimentos lúdico-poéticos que, ao longo dos anos, afinaram o poeta e talvez o tradutor de poesia. Um dos inúmeros exemplos está neste despretensioso “A Guimarães Rosa” (BANDEIRA, 2009: 344), que retoma e modifica os célebres versos da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (1823-1864):

Não permita Deus que eu morra
Sem que ainda vote em você;
Sem que, Rosa amigo, toda
Quinta-feira que Deus dê,
Tome chá na Academia
Ao lado de vosmecê,
[...].

O poema seguinte a este, “Retruque a Guimarães Rosa”, traz vários dos mais célebres personagens do genial Rosa (1908-1967):

Respondo a Guimarães Rosa
 Em pé de romance assim:
 Vou pedir ao Maçarico,
 Vou pedir a Miguilim
 Que a mano Rosa eles digam:

-“Rosa, não seja ruim.
 Faça a vontade do bardo,
 Ainda que bardo chinfrim!”
 E eu secundo: Mano Rosa,
Rosa, rosai, rosae, rosæ,
 Vou aos meus dias pôr um fim.
 Antes, porém, me prometa,
 Pelo Senhor do Bonfim,
 Que à minha futura vaga
 Você de apresenta, sim?
 Muito saudar Riobaldo,
 Igualmente a Diadorim!¹⁶

Outro exemplo famoso é o da “Balada das Três Mulheres do Sabonete Araxá”, sobre a qual Bandeira disse que “O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência – Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde”. (BANDEIRA, 2009: 600-601). Segue o poema (BANDEIRA, 2009: 125):

As três mulheres do sabonete Araxá me
 invocam, me bouleversam, me [hipnotizam].
 Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas
 da tarde!
 O meu reino pelas três mulheres do sabonete
 Araxá!

¹⁶Os dois poemas citados, que expressam o desejo de Bandeira de ver o amigo Rosa na Academia Brasileira de Letras, foram publicados em *Mafuá do Malungo*, em 1948, e, de fato, algum tempo depois, Rosa foi eleito para a ABL, em 1963, mas morreu em novembro de 1967, pouco mais de um ano antes de Bandeira, que faleceu em outubro de 1968.

Que outros, não eu, a pedra cortem
 Para brutais vos adorarem,
 Ó brancaranas azedas,
 Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata
 Ou celestes africanas:
 Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres
 do sabonete Araxá!
 São amigas, são irmãs, são amantes as três mulheres
 do sabonete Araxá?
 São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?
 São as três Marias?

Meu Deus, serão as três Marias?

A mais nua é doirada borboleta.
 Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava
 pra beber e nunca mais
 [telefonava.
 Mas se a terceira morresse... Oh, então, nunca mais
 a minha vida outrora teria
 [sido um festim!

Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres ser
 rei? queres uma ilha no
 [Pacífico? um bangalô em Copacabana?
 Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca. Eu
 só quero as três mulheres
 [do sabonete Araxá:
 O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Sobre esse poema, Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza
 entendem que:

Os trechos escolhidos eram propositalmente
 cediços, aqueles que à força de serem repetidos e
 decorados haviam perdido a carga emotiva; enfim,
 tinham sido reduzidos a chavões ou frases feitas, a
 puros objetos, sem qualquer significação. Ora,
 escolhendo justamente essas frases degradadas e
 juntando-lhes o anúncio vulgar de um sabonete

barato, para com estes elementos compor o espaço poético, Manuel Bandeira repetia no plano da palavra a experiência dos cubistas e surrealistas nas colagens (*papiers collés*). (CANDIDO, In: BANDEIRA, 2009: CLXXIII).

Dentre as propostas teóricas de classificação das relações textuais surgidas no século XX, a proposta de Gérard Genette parte da noção de transtextualidade, ou transcendência textual do texto e se apoia em uma taxinomia bastante detalhada e consistente, razão pela qual nos interessa citá-la aqui. O autor divide as relações transtextuais em cinco tipos, a saber: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitekstualidade. Na obra *Palimpsestes La littérature au second degré* (1982), Genette trata especialmente da noção de hipertextualidade, que ele define como sendo toda relação unindo um texto B a um texto anterior A ao qual ele se enxerta de uma maneira que não é aquela do comentário¹⁷. Em seguida, o teórico distingue as relações de transformação e imitação que unem os textos anteriores, hipotextos, aos posteriores, hipertextos. Essas relações estão classificadas segundo o regime ou funções, a saber: lúdico, satírico e sério. Eis o quadro geral das práticas hipertextuais, segundo Genette :

Relação	Regime	Lúdico	Satírico	Sério
Transformação		Paródia	Travestimento	Transposição
Imitação		Pastiche	Charge	Forjadura

Em um estudo detalhado dos hipertextos na obra de Bandeira será possível encontrar todos os tipos categorizados por Genette. As

¹⁷ “...toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire”. (Genette, 1982 :13).

transcendências textuais na poesia bandeiriana algumas vezes estão anunciadas nos títulos, como em “Nietzschiana”; “Poema desentranhado de uma prosa de Augusto Frederico Schmidt”; “Haicai tirado de uma falsa lira de Gonzaga”; “Soneto plagiado de Augusto Frederico Schmidt”. Outras vezes, as transtextualidades são anunciadas em epígrafes: como em “Astéria” – Poema desentranhado de um estudo do Dr. Júlio Novais; “Uma face na escuridão” – (Poema desentranhado de uma página de Dinah Silveira de Queiroz.); “O homem e a morte” – Romance desentranhado de “Um retrato da morte” de Fidelino de Figueiredo; “Alegria de Nossa Senhora” - (texto de oratório extraído do poema de uma monja carmelita).

A última parte do *Mafuá do Malungo* (1948) tem o título “À maneira de”, cujos poemas trazem no título o nome do poeta homenageado, indicando o estilo a partir do qual Bandeira compôs seu poema, a saber: Alberto de Oliveira; Olegário Mariano; Augusto Frederico Schmidt e e.e.cummings. Na parte intitulada “Outros poemas”, do mesmo *Mafuá do Malungo*, há ainda o caso em que o título do poema é o mesmo da obra que ele evoca, a saber, “*Casa Grande & Senzala*”, obra de Gilberto Freire (1900-1987), publicada em 1933.

Sobre este aspecto da poética bandeiriana, Lêdo Ivo comenta:

Note-se que o virtuosismo parodístico integra a constelação das habilidades de Bandeira, notável tradutor, adaptador e até desentranhador de poemas ocultos na prosa. E uma de suas realizações mais pessoais, o “Profundamente”, é na realidade uma transplantação comovente e magnífica de certos poemas do *Spoon River Anthology*, do poeta norte-americano Edgar Lee Masters, especialmente “The Hill” [...]. (IVO, In: BANDEIRA, 2009: CCII).

Massaud Moisés, não deixou de perceber que:

[...] Casimiro de Abreu empresta-lhe dois versos inteiros em “Cotovia” – “Aurora da minha vida,/ Que os anos não trazem mais!” -; Sá de Miranda, outros tantos (“Elegia de verão”): “Ó sol grande. Ó coisas./ Todas vãs, todas mudaves!”.(MOISES, In: BANDEIRA, 2009: CCXVIII).

Alguns hipertextos foram escritos e publicados com a expressa intenção de chacotear a “velha poesia” e dar vazão ao espírito lúdico largamente cultivado nos primeiros anos após a Semana. Sobre o já citado poema “Os sapos”, Bandeira confessa:

A propósito desta sátira, devo dizer que a dirigi mais contra certos ridículos do pós-parnasianismo. É verdade que nos versos
A grande arte é como
Lavor de joalheiro
parodiei o Bilac da “Profissão de fé” (“Imito o ourives quando escrevo...”). Duas carapuças havia, endereçada uma ao Hermes Fontes, outra ao Goulart de Andrade. (BANDEIRA, 2009: 579).

Em 1925, Bandeira publicou algumas paródias na seção “Mês Modernista” do jornal *A Noite*; tratavam-se de poemas de Bocage, Castro Alves e Joaquim Manuel de Macedo “traduzidos para o moderno”. O caso da paródia do poema de Macedo, Bandeira (2009: 596) lembra: “dessa vez, eu queria mesmo brincar falando cafajeste e a coisa foi apresentada como “tradução pra caçanje”. Segue o texto de Macedo e respectiva paródia:

Mulher, irmã, escuta-me: não ames.
Quando a teus pés um homem terno e curvo
Jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias, não mulher: ele te engana!
As lágrimas são galas de mentira
E o juramento manto da perfídia.

Teresa

Teresa, se algum sujeito bancar o sentimental
em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um
bonde
Se ele chorar
Se ele se rasgar todo
Não acredita não Teresa
Se ele se ajoelhar
É lágrima de cine

É tapeação
Mentira
CAI FORA.

Verifica-se também inúmeros casos de auto-hipertextualidade, a exemplo dos poemas “Poética” (*Libertinagem*, 1920) e “Nova poética” (*Belo Belo*, 1948); “Belo Belo” (*Lira dos cinquent’anos*, 1940) e “Belo Belo” (*Belo Belo*, 1948) ou em “Antologia” (*Estrela da tarde*, 1936), este último composto inteiramente por versos de outros poemas como vemos a seguir (BANDEIRA, 2009: 244):

A vida
Não vale a pena e a dor de ser vivida.
Os corpos se entendem mas as almas não.
A única coisa a fazer é tocar um tango
argentino.

Vou-me embora p’ra Pasárgada!
Aqui eu não sou feliz.
Quero esquecer tudo:
- A dor de ser homem...
Este anseio infinito e vão
De possuir o que me possuí.

Quero descansar
Humildemente pensando na vida e nas
mulheres que amei...
Na vida inteira que podia ter sido e que não
foi.

Quero descansar.
Morrer.
Morrer de corpo e alma.
Completamente.
(Todas as manhãs o aeroporto em frente me
dá lições de partir.)

Quando a indesejada das gentes chegar
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.

Em outros casos, as relações transtextuais se apresentam de forma mais sutil e são visíveis apenas ao leitor avisado. Tal é o exemplo do poema “Balõesinhos”, de *O ritmo dissoluto* (1924), que examinaremos mais adiante.

Benveniste (2011) tratando do discurso poético diz que a referência é sempre a experiência emotiva do poeta e que o discurso poético, fundado na linguagem icônica, compõe um universo segundo, inteiramente fictício. No caso de Bandeira, é sua experiência emotiva de leitor de poesia que é verbalizada em grande parte dos seus versos. O universo segundo, de número significativo de poemas, de Bandeira se compõe dos universos segundos de muitos outros poetas.

A seguir, analisaremos a “Paráfrase de Ronsard”, de *A cinza das horas* (1917), uma tradução que teve seu estatuto alterado pelo próprio Bandeira.

3.1. PARÁFRASE DE RONSARD

A primeira tradução de poema incluída na obra de Bandeira homenageia o poeta francês Pierre de Ronsard (1524-1585). “Soneto de Ronsard” foi publicado pela primeira vez em *A Cinza das Horas* (1917); algum tempo depois, reapareceu nas duas primeiras edições (1945 e 1948) dos *Poemas traduzidos* e na terceira edição, de 1956, o soneto apareceu com o título “Paráfrase de Ronsard”; a partir da primeira edição de *Poesia e Prosa* (1958), a “Paráfrase de Ronsard” foi suprimida dos *Poemas traduzidos* e voltou a ser incluída em *A Cinza das Horas*. Segue o soneto de Ronsard, [VI], (RONSARD, 1993: 270), a partir do qual Bandeira compôs sua paráfrase (BANDEIRA, 2009: 27-28), que vem ao lado:

[VI]	Paráfrase de Ronsard
1 <i>Je vous envoie un bouquet, que ma main</i>	Foi para vós que ontem colhi, senhora,
2 <i>Vient de trier de ces fleurs épanies ,</i>	Este ramo de flores que ora envio.
3 <i>Qui ne les eust à ce vespre cueillies,</i>	Não no houvesse colhido e o vento e o frio
4 <i>Cheutes à terre elles fussent demain.</i>	Tê-las-iam crestado antes da aurora.
5 <i>Cela vous soit un exemple certain</i>	Meditai nesse exemplo, que se agora
6 <i>Que vos beautez, bien qu'elles soient fleuries,</i>	Não sei mais do que o vosso outro macio
7 <i>En peu de tems cherront toutes fletries,</i>	Rosto nem boca de melhor feitio,
8 <i>Et comme fleurs, periront tout soudain.</i>	A tudo a idade afeia sem demora.
9 <i>Le tems s'en va, le tems s'en va ma Dame;</i>	Senhora, o tempo foge... o tempo foge...
10 <i>Las ! le tems, non, mais nous nous en allons,</i>	Com pouco morreremos e amanhã
11 <i>Et tost serons estandus sous la lame :</i>	Já não seremos o que somos hoje...
12 <i>Et des amours, desquelles nous parlons,</i>	Por que é que o vosso coração hesita?
13 <i>Quand serons morts, n'en sera plus nouvelle:</i>	O tempo foge... A vida é breve e é vã...
14 <i>Pour-ce aimez moy, ce pendant qu'estes belle.</i>	Por isso, amai-me... enquanto sois bonita.

Após uma primeira leitura dos dois poemas, verifica-se que Bandeira elevou o nível da linguagem em relação ao original, e compôs seu soneto a partir de estruturas gramaticais mais complexas, a exemplo de hipérbato (na segunda estrofe) e arcaísmos (uso do pronome “vós” em substituição ao “vous”). O original porém não contém tais rebuscamentos, ao contrário, a linguagem e estruturas usadas por Ronsard são muito simples e correntes. Por outro lado, estas estruturas rebuscadas talvez denunciem resquícios parnasianos do poeta no tradutor Bandeira.

Há uma modulação no tom direto e categórico do primeiro verso do original */Je vous envoie un bouquet/* que se transformou em */Foi para vós que ontem colhi, senhora/*. Esta alteração de sentido e mais o acréscimo do termo “senhora”, no primeiro verso, dá ao texto de Bandeira uma delicadeza que potencializa o caráter persuasivo geral do poema e não se encontra no original. O acréscimo dos elementos “vento”, “frio” e “aurora” dão à estrofe uma coloração romântica, ao tempo em que distanciam o quarteto do seu original. O mesmo efeito de persuasão da primeira estrofe se verifica no quinto verso, no segundo quarteto, onde o duro */Cela vous soit un exemple certain/* (Isto lhe seja um exemplo seguro) é abrandado pela forma convidativa do imperativo */Meditai neste exemplo, .../*. Na sequência, a expressão generalista e vaga “vos beautés” (suas belezas) aparece detalhada em */Rosto nem boca de melhor feitio/*. A ideia crua da morte, presente no segundo quarteto do original, */... perirront tout soudain/* (perecerão de repente), é adiada para o primeiro terceto e em seu lugar, surge o alerta de que */a tudo a idade afeia sem demora/*. Na primeira edição comercial, de 1948, o verso era “a tudo a idade altera sem demora” (BANDEIRA, 1948:14).

Certamente o tradutor se deu conta que suavizara excessivamente o verso e ao substituir o verbo alterar pelo verbo afeiar, na edição de 1956, pretendeu repor de alguma forma o tom ameaçador do original: uma dama sentir-se-á ameaçada pela morte tanto quanto pela fealdade iminentes.

No primeiro terceto, o verbo morrer aparece enfim, mas a imagem lúgubre do terceiro verso do original, */Et tost serons estandus sous la lame/* (e logo estaremos estendidos sob a lama), é outra vez amenizada por um neutro */ Já não seremos o que somos hoje/*. O décimo verso era, na edição de 1948, “Um dia morreremos, e amanhã” (BANDEIRA, 1948:14), na edição de 1956, passou a ser */Com pouco morreremos, e amanhã/* (BANDEIRA, 1956:14). Esta correção parece ter repostado a iminência da morte, explícita no original. Neste verso, o texto de Bandeira foge inteiramente da tomada de consciência inscrita no verso original: não é o tempo que se vai, mas nós é que nos vamos. No entanto, a presença dos marcadores temporais, neste primeiro terceto, “com pouco”, “amanhã” e “hoje” reiteram com precisão a rapidez da passagem do tempo e a iminência do fim.

No segundo terceto, apenas o sentido do verso 14 é conservado do original. Os dois primeiros são inteiramente recriados. No verso 12, a interrogação provoca ostensivamente o sentimento (inscrito em “coração”) da dama; no verso 13, a retomada da ideia de passagem do tempo e ameaça da finitude existencial prepara o convite do amante cortês, inscrito na chave de ouro, que não foi alterado e recupera o sentido e a sintaxe do verso original.

Em resumo, Bandeira tomou liberdades ao traduzir, mas não se afastou, no entanto, do tema epicurista do *carpe diem*, presente não apenas nesse soneto e na poesia de Ronsard como um todo, mas também bastante frequente na obra do poeta italiano Petrarca (1304-1374), a quem assumidamente o poeta francês imitava com especial zelo.

As estruturas escolhidas por Bandeira dão ao soneto uma evolução mais amena que a evolução do soneto de Ronsard, que é mais categórico e por isso áspero. Enquanto o soneto de Ronsard traz três vezes a ideia explícita da morte, “*perriront*” (perecerão), “*estandus sous la lame*” (estendidos sob a lama) e “*morts*” (mortos), o de Bandeira menciona */morreremos/* apenas uma vez. A reiteração da ideia de morte em Ronsard contamina todo o soneto e dá um tom de ameaça e ultimato à dama, já o de Bandeira mimoseia, corteja a dama, persuade-a a meditar sobre a veloz passagem do tempo, antes de convidá-la ao amor. O resultado é que o sujeito poético em português é mais polido e mais

habilitoso na sedução do que o francês, no entanto, a impressão geral é de que o poema renascentista original foi transformado em soneto romântico.

Os decassílabos de Bandeira, por suas acentuações, são mais musicais que os originais. Esse efeito também corrobora com a romantização do soneto de Ronsard.

A variação do título, de que falamos acima, aponta para o fato de que Bandeira, em um primeiro momento, deu ao seu texto o estatuto de tradução no sentido conservador e, posteriormente, considerou mais adequado classificá-lo como paráfrase, que significa repetição, mas também tradução livre ou desenvolvida. Ao leitor avisado, o novo título traz uma ambiguidade: ou aquela paráfrase referida seria de sua autoria a partir de um soneto de Ronsard ou a autoria da paráfrase seria de Ronsard, repetidor dos temas de Petrarca e principalmente da forma, já que ao poeta italiano é atribuída a criação do soneto. Com a classificação de paráfrase ostentada no título, Bandeira parece ter encontrado, naquele momento, a solução para preservar seu próprio texto de eventuais críticas e, ao mesmo tempo, reverenciar o texto original, sem deixar de revelar que aquele soneto, a exemplo de um palimpsesto, replicava escritas anteriores que lhe serviram de modelo.

As questões que inquietam tradutores e estudiosos da tradução repetem-se secularmente e em que pese as inúmeras reflexões empreendidas ao longo do tempo, elas guardam acima de tudo seu caráter de insuperabilidade, notadamente quando se trata do processo de tradução do texto poético.

Os textos poéticos originais já são problemáticos *per si*, na medida em que são construídos subvertendo as convenções da língua: interrelacionam o plano do conteúdo com o plano da expressão, motivando o signo linguístico; acoplam as estruturas fônica, métrica, morfológica, sintática e semântica, entre outras desautomatizações da língua. Assim, os textos poéticos, muito particularmente, problematizam o processo tradutório visto que possuem certo número de recursos e rendimentos estéticos (ritmo, rimas etc.), próprios da língua fonte, que muito dificilmente poderão ser resgatados, *in totum*, na língua alvo. Acerca da tradução dos textos poéticos, ao longo dos períodos históricos, deparamo-nos com frequência, com opiniões divergentes em torno da própria possibilidade de realização do processo tradutório de tal texto.

À época de Ronsard, a discussão sobre a legitimidade da tradução já provocava divergências entre seus contemporâneos. A partir dos textos reunidos nos *Clássicos da teoria da tradução*, Antologia

bilíngüe – Volume IV- Renascimento, observa-se que nesse período, em que na Europa as línguas encontravam-se em processo de consolidação, a tradução já tinha lugar de destaque e dividia opiniões. Nos textos dos Renascentistas franceses, Étienne Dolet, Thomas Sébillet, Joachim du Bellay, Jacques Peletier du Mans e Jacques Amyot, vemos de que forma eles refletem o espírito do seu tempo e de que maneira eles alimentaram a acirrada polêmica em torno da tradução.

Em 1540, Étienne Dolet (1509-1546), tradutor, escritor e editor, publicou uma reflexão sobre o ato de traduzir, sob o título de *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (A maneira de bem traduzir de uma língua em outra). Esse texto trata do processo tradutório em geral, sem pormenorizar tipos de textos e propõe objetivamente cinco requisitos que habilitariam o tradutor a realizar uma tradução ideal, a saber: conhecimento da matéria e do sentido do autor; ter excelência nas duas línguas envolvidas no processo da tradução; não se sujeitar à tradução palavra por palavra; evitar o que é próprio da língua a ser traduzida e também palavras fora do uso comum da língua para a qual se traduz; e por fim, observar a harmonia do discurso, o estilo do texto.

Sua produção como escritor, tradutor e editor foi intensa durante o período de oito anos em que teve a concessão real para editar. Sua atividade foi interrompida quando foi acusado de publicar cerca de trinta livros proibidos pela Inquisição. Julgado e condenado à morte na fogueira, sua sentença foi executada no dia 3 de agosto de 1546, supostamente a data do seu 37º aniversário.

Essa execução interrompeu o trabalho do mais promissor Renascentista francês. Segundo Furlan (2006: 197), “esse texto é o único programa formal da teoria da tradução no Renascimento francês” e seria parte de uma obra inconclusa, *Orateur françoys*, que teria o objetivo de estimular o uso da língua francesa e serviria “como uma propedêutica que ensinasse a escrever bem, traduzir bem e falar bem” (*Idem. Ibidem*).

Nos anos que se seguiram à execução de Dolet, a polêmica sobre a tradução tornou-se particularmente acirrada.

Em 1548, Thomas Sébillet (1512-1589) publicou sua *Art poétique françoys*, na qual argumentava, no capítulo “Da tradução”, que esta seria a mais freqüente e mais aceita forma de poesia de sua época. Destacava ainda o mérito do tradutor: “E realmente, merecem grande louvor a obra e aquele que conseguiu de maneira precisa e fiel expressar em sua língua o que outro escreveu melhor na dele, depois de tê-lo bem concebido em seu espírito”. (SÉBILLET, In: FURLAN, 2006: 293).

Já no ano seguinte, o grupo de poetas denominado Plêiade (em homenagem aos sete poetas alexandrinos do século III a.C., que tinham colocado seu grupo sob o signo dessa constelação), formado por Ronsard, Joachim du Bellay (1525-1560), Pontus de Tyard (1521-1605), Jean Antoine de Baif (1532-1589), Jacques Peletier du Mans (1517-1582), Rémy Belleau (1528-1577) e Étienne Jodelle (1532-1573)¹⁸, publicou a *Défense et illustration de la langue française* (1549), a qual expunha a doutrina do grupo, sob a redação de Du Bellay. Opondo-se frontalmente ao pensamento de Sébillet, a Plêiade desaconselhava a tradução em geral e, em especial, a tradução do texto poético, como se vê no trecho abaixo:

Quem quiser realizar alguma obra de valor na sua língua vulgar deixe então esse labor de traduzir, principalmente os poetas, para aqueles que, de algo laborioso e pouco vantajoso, ousou mesmo dizer inútil, ou até pernicioso para o crescimento de sua língua, obtêm legitimamente mais modéstia do que glória. (DU BELLAY, In: FURLAN, 2006: 303).

No século XVI a tradução era considerada um gênero literário e para o grupo da Plêiade, tratava-se de um gênero inferior já que, na sua perspectiva, a tradução se reduziria à “profanação” do que havia sido dito pelos Antigos e nada acrescentaria à cultura nacional, ao passo que a imitação, enfaticamente recomendada pelo grupo, comportava criação e, por conseguinte, enriqueceria e fortaleceria a língua francesa, objetivo maior de sua militância.

Mais tarde, em 1555, Jacques Peletier du Mans distanciando-se dos antigos companheiros e do pensamento confuso da Plêiade que preconizava a imitação dos Antigos, mas condenava intransigentemente a tradução, publicou sua *Art poétique* em que tratava a questão da traduzibilidade no capítulo “Das traduções”. Peletier partia da perspectiva de que tradução é essencialmente imitação, como atesta o início do texto: “A mais verdadeira forma de imitação é a de traduzir, pois imitar não é senão querer fazer o que faz um outro.” (PELETIER, In: FURLAN, 2006: 311).

Na contramão da Plêiade e a favor da tradução também esteve Jacques Amyot (1513-1589), alcunhado em seu tempo de “príncipe dos

¹⁸Essa formação é citada por Ronsard, em 1556.

tradutores”, que se notabilizou sobretudo pela tradução das obras de Plutarco (45 d.C.-120 d.C). Com uma postura diametralmente oposta àquela da Plêiade, Amyot, em um texto de advertência aos leitores da tradução francesa *Les vies des hommes illustres* (1559), de Plutarco, dirige-se ao rei Henry II (1519-1559), e através de uma engenhosa formulação retórica, procura incentivá-lo a investir na publicação de traduções:

...pois estou certo de que daqui a longos anos, quando os viventes encontrarem tantos belos e bons livros traduzidos das línguas grega e latina à francesa durante seu feliz reino e sob a inscrição de seu mui ilustre nome, louvar-lhe-ão por ter gloriosamente coroado e terminado a obra que este grande rei François, seu falecido pai, tinha felizmente fundado e começado a fazer renascer e florescer neste nobre reino as boas letras [...]. (AMYOT, In: FURLAN, 2006: 383-385).

Esse trecho é especialmente elucidativo porque traz à tona a questão do mecenato real, do qual autores e tradutores dependiam. É preciso lembrar que a França passava por transformações depois da morte de Francisco I, em 1547, cujo reinado tinha sido particularmente favorável ao desenvolvimento das artes e das letras, o que deu a esse rei o título de “Pai e Restaurador das Letras”. Além das mudanças depois da morte de Francisco I, a França estava mergulhada em uma grave crise econômica desde 1557. Dentro deste contexto econômico frágil, podemos supor que os recursos do mecenato real devem ter diminuído significativamente, razão pela qual Amyot investe toda a sua retórica no apelo ao rei Henri II para que ele desse continuidade aos investimentos em livros de traduções.

Não é possível afirmar que a verdadeira e única motivação que estaria na origem da polêmica “imitação X tradução” fosse a disputa pelo mecenato real, porém não se pode desconhecer o contexto político-econômico e a pressão que ele certamente teria exercido sobre os defensores da tradução e os doutrinadores da imitação.

Apesar das vozes que se levantaram em defesa da tradução, a doutrina da imitação difundiu não apenas a discriminação da atividade tradutória no período Renascentista, como também orientou a literatura francesa por mais de dois séculos.

Ao longo de quatro séculos a controvérsia acerca da tradução de poesia se renovou e se diversificou. No século XX, com o surgimento

das diversas teorias da linguagem e o franco desenvolvimento dos estudos da tradução, algumas vezes a controvérsia se inclinou em direção ao debate acerca da aplicabilidade do termo tradução para tais casos. Assim, muitos estudiosos lançaram mão de termos como “supraliteralidade”, “supertradução” e outros. Jakobson (1975) sugeriu a expressão “transposição criativa”. Em conformidade a esse pensamento, Haroldo de Campos expressa sua defesa da tradução do texto poético:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele "que é de certa maneira similar àquilo que ele denota"). (CAMPOS, 1992: 35).

No ensaio “A Quadratura do Círculo”, (anteriormente publicado com o título de Cinco poemas chineses), descrevendo o processo que empreendeu na tradução de poemas chineses, Campos (2010) adota o verbo “reimaginar” em substituição ao verbo traduzir, já que o sentido deste último não se aplicaria aos processos tradutórios que envolvem as especificidades dos textos poéticos. Em outras ocasiões, em tentativas de encontrar a expressão precisa do processo tradutório de textos poéticos, Campos propôs ainda os termos “recriação” e “transcrição”. Todos os termos propostos são tentativas de encontrar o termo exato que dê conta do processo de tradução do texto poético e aponta para o aprofundamento da reflexão sobre tradução de poema, esse objeto artístico interioço que encerra rendimentos estéticos, cuja matéria é língua.

A proposta de Genette em *Palimpsestes* (1982), já citada, é particularmente detalhada. Nela, o teórico denomina de *transposition* (transposição) a categoria que designa a transformação séria, que é o caso da tradução. Além do sentido linguístico, o termo apresenta, tanto em francês quanto em português, vários sentidos entre eles, a operação que leva os vegetais de um lugar a outro. A escolha de Genette foi

especialmente feliz, inclusive porque o texto literário assim como o vegetal, é fincado ao solo que o produziu, mas ambos, texto e vegetal, são passíveis de transposição, que consiste em delicada operação dependente de muitos fatores para ser exitosa. E a consequência da transposição é semelhante nos dois casos: a introdução do vegetal ou do texto literário em um novo solo vai sempre promover mudanças na cultura para a qual se transpôs os elementos estrangeiros.

Poderíamos pensar também que a expressão “transliteração poética” fosse apropriada para o caso da tradução de textos literários e particularmente os textos poéticos. Transliteração é o mapeamento de um sistema de escrita em outro; significa a representação dos caracteres de uma palavra por caracteres diferentes na palavra correspondente de outra língua. Considerando que o poema é a unidade de significância poética, transportar um poema de uma língua a outra semelha a transportar uma palavra composta por determinados caracteres próprios a uma língua para outra língua, com seus próprios caracteres, ou seja, o que ocorre em um processo de tradução de poesia, a tentativa de repor os traços fônicos, semânticos e estilísticos é o mesmo que ocorre em uma operação de transliteração. O poematransliterado não será o original, nem mesmo uma tradução deste, mas sua representação fônica, semântica, gráfica etc. em outra língua. No entanto, nunca será possível pré-estabelecer um sistema de conversão exato e o transliterador de poesia tem sempre a liberdade de arbitrar e particularizar sua conversão. Aliás, Catford (1965) observa esse aspecto como uma dificuldade da transliteração tradicional:

Devemos mencionar uma dificuldade final. A transliteração é um processo convencional, diverso da tradução, que se efetua sob uma forma nova, ou *ad hoc*, em cada ocasião particular. Em transliteração, o que designamos até agora como LM pode não ser, em absoluto, estritamente uma “língua” (ou o sistema de escrita de uma língua específica).

Assim, por exemplo, a transliteração tradicional do sânscrito se faz em letras latinas, mas não estritamente na grafologia latina, pois o alfabeto latino deve ser suplementado por inúmeros diacríticos a fim de corresponder em sânscrito a distinções de letras que não se encontram no latim. (CATFORD, 1965:77).

Se o principal problema da tradução dos textos poéticos fosse uma questão de encontrar a expressão perfeita que pudesse abarcar a complexidade da operação, “transliteração poética” seria adequada ao caso particular da tradução de um texto cuja função não é referencial, mas não nos parece que designar por tal ou tal termo a tradução do texto poético resolva o que importa, qual seja, se uma tradução é bem-sucedida ou não e por quais razões.

Sobre a precisão da tradução literária, Berman (2013: 53) enfatiza que as recriações livres são “formas hipertextuais poéticas, que não se tem o direito de confundir com traduções”. Ele distingue a tradução hipertextual da tradução poética, essa última devendo ter um *contrato* que a una ao original e nele esteja estipulado que “a criatividade exigida pela tradução deve colocar-se inteiramente ao serviço da reescrita do original na outra língua, e nunca produzir uma sobre-tradução determinada pela poética pessoal do tradutor” (2013: 53). Na essência, o que Berman propõe é muito semelhante à proposta de Campos, embora o primeiro enfatize a rejeição a qualquer eventual contaminação poética do tradutor sobre o texto original.

Se o resultado da arte de Bandeira, no caso da recriação do soneto de Ronsard, pode levar mais apropriadamente o nome de tradução, paráfrase, transposição ou outro é questão delicada e de difícil solução. O que torna o exemplo emblemático no caso da “Paráfrase de Ronsard” é o fato de, no início do século XX, Bandeira ter dado à luz um soneto renascentista. Assim, aquele astro da Plêiade, contaminado por uma perspectiva obnubilada pelos valores de seu tempo e por isso intransigente em sua posição contra a tradução, teve seus versos transportados no tempo e no espaço para o conhecimento e deleite de novos leitores de poesia. O texto de Bandeira, neste caso, interessa à poesia pela atualização que ele opera do *carpe diem* como tema, pelo revigoramento do soneto como forma fixa do poema e pela lembrança do poeta renascentista francês; em todo caso, a mudança de estatuto de tradução para paráfrase nos parece uma decisão apropriada do poeta, já que o texto distanciou-se significativamente do original como vimos acima.

Indiferentes às opiniões dos teóricos e estudiosos, os processos de tradução do texto poético continuam sendo realizados em todas as línguas, em todos os tempos. A defesa ou a condenação da tradução do texto poético, ou ainda as conjecturas em torno do uso do termo tradução para o caso dos textos poéticos, ocorrem em razão de certo número de interesses que variam segundo as contingências históricas nas quais tradutores, teóricos da tradução e estudiosos da

linguagem estão inseridos. A polêmica permanece e, no limite, é muito bom que ela ocorra, pois esse debate favorece a reflexão e, por conseguinte, amplia substancialmente as perspectivas de tradutores e estudiosos da tradução.

3.2. O CASO DO POEMA BALÕEZINHOS

À parte os hipertextos antecipados pelos títulos ou indicados por outros elementos nos poemas, encontramos em *O ritmo dissoluto* (1924) um caso particular de hipertextualidade no poema “Balõezinhos”. Nele, o leitor avisado não pode deixar de perceber o quanto este texto carrega uma poeticidade que, sob diversos aspectos, se aproxima do poema “*Les effarés*” (Os espantados), de Arthur Rimbaud (1854-1891), publicado em *Les poètes maudits* (Os poetas malditos) em 1884.

Seguem o poema de Bandeira, o poema de Rimbaud e sua tradução por Ivo Barroso:

Balõezinhos

1 Na feira-livre do arrabaldezinho
 2 Um homem loquaz apregoa balõezinhos de
 [cor:
 3 - "O melhor divertimento para as crianças!"
 4 Em redor dele há um ajuntamento de
 [menininhos pobres,
 5 Fitando com olhos muito redondos os grandes
 [balõezinhos muito redondos.

6 No entanto a feira burburinha.
 7 Vão chegando as burguesinhas pobres,
 8 E as criadas das burguesinhas ricas,
 9 E as mulheres do povo, e as lavadeiras da
 [redondeza.

10 Nas bancas de peixe,
 11 Nas barraquinhas de cereais,
 12 Junto às cestas de hortaliças
 13 O tostão é regateado com acrimônia.

14 Os meninos pobres não vêem as ervilhas
 [tenras,
 15 Os tomatinhos vermelhos,
 16 Nem as frutas,
 17 Nem nada.

18 Sente-se bem que para eles ali na feira os
 [balõezinhos de cor são a única mercadoria útil e
 [verdadeiramente indispensável.

19 O vendedor infatigável apregoa:
 20 - "O melhor divertimento para as crianças!"
 21 E em torno do homem loquaz os menininhos
 [pobres fazem um círculo inamovível de desejo
 [e espanto.

Les effarés

1 Noirs dans la neige et dans la brume,
 2 Au grand soupirail qui s'allume,
 3 Leur culs en rond,

4 À genoux, cinq petits, - misère ! –
 5 Regardent le boulanger faire
 6 Le lourd pain blond.

7 Ils voient le fort bras blanc qui tourne
 8 La pâte grise, et qui l'enfourne
 9 Dans un trou clair.

10 Ils écoutent le bon pain cuire.
 11 Le boulanger au gras sourire
 12 Chante un vieil air.

13 Ils sont blottis, pas un ne bouge,
 14 Au souffle du soupirail rouge,
 15 Chaud comme un sein.

16 Quand, pour quelque médianoche,
 17 Façonné comme une brioche,
 18 On sort le pain,

19 Quand, sur les poutres enfumées,
 20 Chantent les croûtes parfumées,
 21 Et les grillons,

22 Comme ce trou chaud souffle la vie,
 23 Ils ont leur âme si ravie,
 24 Sous leurs haillons,

25 Ils se sentent si bien vivre,
 26 Les pauvres Jésus pleins de givre,
 27 Qu'ils sont là, tous,

28 Collant leurs petits museaux roses
 29 Au grillage, grognant des choses
 30 Entre les trous,

31 Tous bêtes, faisant leurs prières,
 32 Et repliés vers ces lumières
 33 Du ciel rouvert,

34 Si fort, qu'ils crèvent leur culotte,
 35 Et que leur chemise tremblote
 36 Au vent d'hiver.

Os Alumbrados, tradução de Ivo Barroso.

Negros na neve e na neblina,
 À clarabóia que ilumina,
 De cócoras se pondo.

Cinco meninos vêem – desgraça !-
 Embaixo o padeiro que amassa
 O louro pão redondo,

O forte braço branco aperta
 A massa cinza e a põe na aberta
 Furna em que arde um clarão.

Ouvem o gordo pão que coze.
 Ri-se o padeiro à grossa voz e

Engrola uma canção.

Grupo transido que se apóia
Ao rubro olor da clarabóia
Como um seio morno.

Quando nas noites de consoada
Sob o formato de uma empada,
Se tira o pão do forno.

Sob vigas toscas enfumadas
Cantam as crostas perfumadas
E também cantam grilos,

Como essa furna insufla vida,
A alma se põe tão comovida
Nos trapos a cobri-los,

Tão bem se sentem, ajoelhados,
Meninos-Jesus engelhados,
Ali sem se mover.

Colando as fuças cor-de-rosa,
E a murmurar alguma cousa,
Entre os gradis, a ver,

Que tão simplórios dizem preces
E tanto se inclinam sobre esses
Clarões de um céu interno,

Que as calças se lhes despedaçam
E suas camisas esvoaçam
Ao vento vil do inverno.

Os poemas “*Les effarés*” e “Balõesinhos” se distinguem, em primeiro lugar, pela forma. O primeiro, em forma fixa, é composto de doze tercetos, cujos primeiro e segundo versos são octossílabos e o terceiro tetrassílabo. Quanto à rima, obedece ao padrão *aab ccb*, ou seja o tetrassílabo da primeira estrofe rima com o da segunda, o da terceira com o da quarta e assim sucessivamente. Já o poema de Bandeira é composto de versos livres e brancos dispostos em seis estrofes, em que

as quatro primeiras são quadras. A quinta é monóstica e a última um terceto. A diferença formal aponta, em cada um dos poemas, para o momento histórico-literário dos poetas: Rimbaud parnasiano e Bandeira deixando sua fase parnasiana e inaugurando sua fase modernista.

Ao fazermos uma primeira leitura dos poemas, percebemos uma distinção evidente do ponto de vista temático. Em *“Les effarés”*, Rimbaud colhe um instantâneo de uma cena quotidiana, onde cinco meninos observam, através de uma clarabóia, o interior de uma padaria onde um padeiro prepara pães. Em *Balõesinhos*, Bandeira foca as imagens de uma feira livre, onde um grupo de meninos observa balõesinhos de cor que são oferecidos por um vendedor.

Observamos que os temas de onde partem os dois poemas são evidentemente diversos, porém os dois textos revelam uma derivação hipertextual: o olhar do grupo de crianças, focado em um objeto que representa o seu desejo, aparece no poema de Bandeira, repetindo aquele visto no poema de Rimbaud.

Mas se esse olhar coletivo ante o objeto do desejo é comum aos dois poemas, a maneira com que os poetas o tratam é distinta: a partir mesmo do título, vemos que Rimbaud destaca os sujeitos da ação, enfaticamente nominados no adjetivo substantivado *“effarés”* (espantados). Já no poema de Bandeira, o destaque é o próprio objeto do desejo: *“balõesinhos”*.

A ação narrada apresenta uma aproximação bem evidente quanto às figuras humanas protagonistas da cena: um adulto, do sexo masculino detém o poder sobre o objeto do desejo do grupo de meninos pobres. Em ambos os casos, vale notar, o objeto do desejo não está ao alcance. Essa impossibilidade provoca a persistência do olhar que se prolonga em torno do objeto e esse efeito de prolongamento é obtido nos dois poemas de maneira similar: no poema de Bandeira, a última estrofe retoma a descrição da visão alumbrada inscrita na primeira estrofe. Em Rimbaud, as últimas estrofes retomam a descrição dos meninos diante do seu objeto de desejo, presente nas primeiras estrofes.

No desenvolvimento do poema, os dois poetas descrevem o ambiente circundante, o contexto da cena. Em Rimbaud, os detalhes da atividade do padeiro, sua atitude e os detalhes da fabricação do pão. Em Bandeira, têm-se os detalhes da feira, as consumidoras, a atividade comercial, os produtos comercializados.

As precisões em Rimbaud estão principalmente na menção às cores *“noirs”* (negros), *“blond”* (louro), *“blanc”* (branco), *“gris”* (cinzento), *“rouge”* (vermelho); odores *“croûtes parfumées”* (crostas

perfumadas) e sons: “*chantent*” (cantam), “*murmure*” (murmura). Bandeira faz evocações visuais (o movimento das pessoas, as cores das mercadorias – “tomatinhos vermelhos”, ou sugeridas como em “ervilhas tenras”; o olfato também é sugerido nas mercadorias, “peixe”, “frutas” etc. e a audição vem no verbo “burburinha”. Nos dois poemas, os adjetivos qualificativos são igualmente abundantes.

O dinamismo da ação é reforçado pela acumulação das formas verbais que se encontram exclusivamente no presente do indicativo e no gerúndio, em ambos os poemas. No de Rimbaud, temos: “*regardent*” (olham), “*enfourne*” (enforna), “*écoutent*” (escutam), “*grogne*” (murmura), “*chantent*” (cantam), “*se ressentent*” (sentem-se), “*sont*” (estão), “*crevent*” (rasgam); e no *participe présent*, modo que corresponde em português ao gerúndio: “*collant*” (colando), “*grognant*” (grunhindo), “*faisant*” (fazendo). Em Bandeira encontramos: “apregoa” (duas vezes), “há”, “é”, “vêem”, “sente-se”, “são”, “fazem”. E os gerúndios “fitando” e “chegando”. Observe-se que são oito formas verbais no presente, em cada um dos poemas, enquanto as formas no gerúndio aparecem três vezes em *Les effarés* e duas vezes em *Balõesinhos*; há também o detalhe do verbo “sentir (-se)” e “*se ressentir*” (em francês), aproveitado pelos dois autores.

Além desses aspectos, até aqui tratados, que aproximam os dois textos, vemos ainda como semelhante a atitude do sujeito poético que não se presentifica no texto de maneira tradicional (através de marcas de 1ª pessoa) mas deixa transparecer a subjetividade através do uso de diminutivos. A esse respeito, César Teixeira aponta em sua leitura de “Balõesinhos”:

Apenas aparentemente ausente, o eu lírico se inscreve no texto através de uma linguagem afetiva que acusa, desde o início, a proximidade com o ângulo de visão das crianças. Na sequência, o diminutivo, embora com sutis diferenças, continuará dando o tom fundamental da enunciação, sendo elevado à condição de um verdadeiro gesto linguístico, já carrega uma alta dose de expressividade ao colocar em evidência a atitude do sujeito diante dos fatos observados. (TEIXEIRA, 2002: 226).

Podemos falar então de um certo registro infantilizado da linguagem que, como rendimento estético, além de presentificar o sujeito poético, ainda envolve o leitor e potencializa o estado de

alumbramento das crianças ao fitarem os balõezinhos de cor. Rimbaud se vale do mesmo efeito do diminutivo, “*petits museaux*” (carinhas), ou ainda na repetição do adjetivo pequeno: “*cinq petits*” (cinco pequenos).

O último verso do poema de Bandeira, e mais especificamente a última palavra, merecem um comentário especial. Eis o longo verso: “E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem um círculo inamovível de desejo e espanto”. Observe-se que esse último substantivo do poema, “espanto”, encontra-se sob a forma adjetiva – espantados- no título do poema de Rimbaud, em uma tradução mais literal. Ivo Barroso, tradutor da obra completa de Rimbaud, explica sua escolha pelo título “Os alumbrados” para sua tradução do poema “*Les effarés*”:

Effaré tem o significado habitual de assustado, espantado, sobressaltado, assombrado, espantado. Mas por constituir uma das palavras-chave de Rimbaud, com acepções várias segundo o contexto, procuramos dar-lhe aqui um sentido mais contundente, na linha de maravilhado, transido, estupefato, atardecido: daí o título “os alumbrados”. (BARROSO in: RIMBAUD, 2000: 327).

Ocorre que “alumbramento”, por sua vez, vem a ser uma palavra cara a Bandeira, tendo inclusive com esse título um poema em *Carnaval* (1919).

Percebe-se, em cada um dos poemas, uma profusão de imagens que evocam a forma esférica. Eis aqui mais uma relação hipertextual entre os dois poemas: a figuração do redondo, essa forma a qual, frequentemente, é atribuído o valor de perfeição. A ênfase do redondo, no poema de Rimbaud, se verifica no adjetivo do terceiro verso, “*leur culs en rond*” (suas bundas em círculo), na forma verbal “*tourne*” (gira), e em termos que designam ou evocam esferas: “*soupirail*” (clarabóia) (duas vezes), “*trou*” (buraco) (duas vezes) e mais o plural “*trous*”, “*sein*” (seio), “*brioche*”. Já em Bandeira, a forma redonda está ostensivamente presente através dos substantivos “balõezinhos”, (três vezes) e mais o título, “redondeza”, “círculo”, ou ainda nomes que evocam a forma redonda, como “ervilhas” e “tomatinhos”. À parte esses substantivos, temos as expressões “em redor”, “em torno” e o próprio substantivo “redondos” (duas vezes), intensificado pelo advérbio “muito”, fazendo ainda mais ostensiva a presença do redondo.

Aqui, não podemos deixar de evocar a Fenomenologia do redondo, desenvolvida por Bachelard, no último capítulo de *A Poética do Espaço*. Ali, o filósofo especula acerca da forma redonda, a partir de observações de um filósofo (Jaspers: “Todo ser parece em si redondo”), um pintor (Van Gogh: “Provavelmente, a vida é redonda”), um poeta (Joë Bousquet: “Disseram-lhe que a vida é bela. Não! A vida é redonda”) e um fabulista (La Fontaine: “Uma noz me faz redondinha”). Para inferir que

O mundo é redondo ao redor do ser redondo (...).
E, para um sonhador de palavras, que paz na
palavra redondo! Como ela arredonda
serenamente a boca, os lábios, o ser do alento!
(BACHELARD, 2000: 235).

Finalmente, conclui que os poetas que evocam a forma esférica, “sem se conhecerem, se respondem” (2000: 240-41). Poderíamos inferir, apoiados nessas observações, que a recorrência da forma redonda nos dois poemas produz um efeito de alento, uma compensação à frustração pelo desejo não realizado dos meninos pobres.

Depois de observar os pontos que aproximam os elementos que dão poeticidade aos dois textos, somos fortemente tentados a cogitar que, em “Balõezinhos”, Bandeira transformou os elementos de “*Les effarés*” e, ao mesmo tempo, imitou sua essência poética, produzindo, contudo, um texto original.

Segundo Tânia Carvalhal,

Modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências. (...) Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa.
(CARVALHAL, 2006: 53).

É pouco provável que a coincidência dos elementos poéticos em “Balõezinhos” e “*Les effarés*” seja obra o acaso. De fato, é mais provável que Bandeira tenha tomado por hipotexto o poema de Rimbaud

para produzir um hipertexto, e se o fez a partir do desvio deliberado dos elementos do original (impregnados de símbolos da cultura europeia), logrou, no entanto, recuperar com precisão a poeticidade do hipotexto. Talvez o exercício poético aqui tenha partido de uma vontade consciente de descolonizar a poesia. Bandeira, imbuído do espírito modernista, teria escolhido resgatar rendimentos estéticos presentes em “*Les effarés*” de maneira que a poeticidade ali inscrita pudesse ser expressa em “Balõesinhos” através e apesar da abstenção da estrita reescrita do original, a exemplo de uma tradução. Dessa forma, Bandeira estaria reafirmando sua adesão à proposta antropófaga de Oswald de Andrade, que Carvalhal resume nestes termos:

É agora o representante da cultura periférica e dependente que investe contra a do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco para extrair dela apenas o que lhe serve. Assimila somente o que lhe convém. (CARVALHAL, 2006: 80).

Neste caso, Bandeira teria realizado, a partir do poema de Rimbaud, um hipertexto que se apresenta como um exercício de tradução restrita aos elementos que dão poeticidade ao texto, e teria o objetivo de atualizar e inserir os elementos poéticos do hipotexto no contexto modernista.

Resta lembrar que, ao contrário da tradução assumida, em certos casos a forma hipertextual só é detectável pelo leitor avisado. Desta forma, o hipertexto permite ao leitor envolver-se ativamente nesse “engendramento livre, quase lúdico”, no dizer Berman (2013: 47), já que a ele cabe reconhecer os nexos, as similaridades e elementos que o associam ao hipotexto. Esse jogo constitui um rendimento extra e uma qualidade específica da forma hipertextual.

4. POEMAS TRADUZIDOS DO FRANCÊS AO PORTUGUÊS

Em *Poemas traduzidos*, há nove poemas de poetas franceses, sendo que o original de um deles, “O apelo”¹⁹, “*L’appel*”, de Jules Supervielle não foi localizado nas obras completas do autor e por isso não o incluímos no conjunto a ser analisado neste estudo. Observe-se que há um poema intitulado “*L’appel*”²⁰ na obra de Supervielle, mas trata-se de outro poema, não sendo o que corresponde à tradução de Bandeira intitulada “O apelo”²¹.

A seguir, listamos os poetas franceses presentes em *Poemas traduzidos*, seguidos dos respectivos poemas e títulos das traduções, quando houver:

- Francis Jammes – “*Mon humble ami*” – “Meu humilde amigo”;
- André Gill – “*Horoscope*” – “Horóscopo”;
- Charles Baudelaire – “*Épilogue*” – “Epílogo”;
- Paul Éluard – “*À sa place*” – “Palmeiras”/ “Em seu lugar”;
- Paul Verlaine – “IX” [*Le son du cor*], “XVII” [*Les chères mains*], “III” [*Il peure dans mon cœur*] – “I”, “II”, “III”.

Dos oito poemas franceses traduzidos, todos são compostos de versos regulares, seis são rimados e dois, os do poeta Éluard, em versos brancos. Bandeira tinha muito apreço pelos poemas em forma fixa e conta em seu *Itinerário de Pasárgada* como lhe aconteceu o processo de abandono do verso regular: “o verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente...” (p. 570). Adiante, afirma:

¹⁹ Ver Anexo VIII, p. 148.

²⁰ Ver Anexo IX, p. 150.

²¹ SUPERVIELLE, Jules. *Oeuvres complètes*, p. 1062 – *Poèmes publiés mais non recueillis*.

Note : « Comme nous l’avons exposé dans la Note sur la présente édition (voir p.LXIII), nous n’avons pu, à notre grand regret, reproduire les poèmes publiés par Supervielle mais non recueillis par lui en librairie. En voici la liste : (...) « *L’Appel* », Revista Acadêmica, año 12, n° 67, Rio de Janeiro, novembre 1946. (p.1063). (Nota: “Como expomos na Nota sobre a presente edição (ver p. LXIII), não pudemos, para nosso grande pesar, reproduzir os poemas publicados por Supervielle mas não reunidos por ele em livro. Eis a lista: (...) “*L’Appel*” (“O Apelo”), Revista Acadêmica, ano 12, n°67, Rio de Janeiro, novembro de 1946.) (p.1063).

Só em 1921, com “A estrada”, “Meninos carvoeiros”, “Noturno da Mosela” etc. fui conseguindo libertar-me da força do hábito. Mas não sei se não ficou sempre uma como saudade a repontar aqui e ali... Não me lembro de problemas dentro da metrificação, que eu não tivesse resolvido prontamente. (BANDEIRA, 2009: 570).

Podemos pensar que esta “saudade a repontar aqui e ali” dos versos regulares justifique o fato de que a maior parte dos textos reunidos em *Poemas traduzidos* é composta em versos regulares.

No trecho citado, as palavras de Bandeira mal disfarçam que o abandono do verso regular lhe ocorreu como uma imposição do seu tempo, e apesar do poema Poética, que começa com os seguintes versos: “Estou farto do lirismo comedido/ Do lirismo bem-comportado/ Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor” (BANDEIRA, 2009: 101), a nostalgia do verso regular, expressa na citação, atestaria o reconhecimento de uma submissão compulsória à ditadura estética sob a qual passou-se a construir versos.

O verso irregular que pretendia fugir aos academismos, ironicamente, tornou-se gradualmente, quase que exclusivamente, a única forma poética aceitável a partir da Semana. Note-se que para os bons poetas os versos livres e brancos representavam principalmente liberdade de criação, mas os poetastros se valeram da novidade para praticarem seus embustes de forma menos visível e talvez isto explique a rápida disseminação do versilibrismo. Esta observação não implica que se entenda que todos os sonetos parnasianos, por exemplo, construídos na mais perfeita observância ao preceituário de versificação, fossem bons poemas.

Se para o poeta Bandeira, a construção metrificada lhe pareceu, por certo tempo, mais conveniente pela força do hábito, para o tradutor Bandeira, e de resto para os tradutores de poesia em geral, o metro e a rima tendem a facilitar o processo tradutório, visto que a imposição da forma pré-estabelece e reduz o cabedal de opções disponíveis, deixando ao tradutor o conforto de justificar mais objetivamente suas escolhas. Se um tradutor de poesia tem a sua frente um verso cujo metro, rima, ritmo etc. estão estabelecidos, cada uma destas demarcações funcionarão como chaves para as escolhas seguintes. Como em um jogo de palavras cruzadas o jogador se

beneficia da solução de uma palavra para decifrar as próximas, o tradutor de versos regulares tem a seu favor os elementos demarcatórios condutores da construção do seu texto.

Para o tradutor de versos livres e brancos, a dificuldade do processo tradutório consiste em ter em mente todas as especificidades de todos os elementos do texto, de forma a inferir como se compõe, digamos, o preceituário pessoal do poeta. Daí a tradução de versos livres e brancos ser uma tarefa muito mais complexa do que é, aparentemente, a tradução de poemas de forma fixa. Traduzir versos regulares se compara a viajar de trem e avançar sobre trilhos, ao passo que traduzir versos livres e brancos semelha a percorrer a pé uma estrada pedregosa e sem sinalização.

A seguir, analisaremos as traduções de Bandeira seguindo a ordem em que elas aparecem no volume *Poemas traduzidos*; como as análises concernem às traduções, apresentamo-las antes dos poemas originais e no cotejo das estrofes a ordem de apresentação na página se inverte: primeiramente as originais e ao lado as traduções. Este procedimento não será utilizado para as traduções Em seu lugar e Palmeiras, que por serem poemas muito curtos terão os originais apresentados antes das traduções.

No artigo “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, Paulo Henriques Britto (2002) propõe o exame sistemático dos diferentes níveis da linguagem envolvidos no poema, a partir dos parâmetros de correspondência e grau de perda. A adoção desses parâmetros de avaliação objetiva se aplica em outro texto, “Fidelidade em tradução: o caso Donne”, onde Britto (2006) compara duas traduções de um mesmo poema, a partir dos números de acréscimos, de apagamentos e de alterações de sentido. Esses parâmetros e critérios nos parecem eficientes e deles lançamos mão no exame das traduções realizadas por Bandeira

4.1. “MEU HUMILDE AMIGO”/ “*MON HUMBLE AMI*”- FRANCIS JAMMES

O primeiro poema que analisaremos aqui é “Meu humilde amigo”, tradução de “*Mon humble ami*”, de Francis Jammes (1868-1938), publicado em *L'Église habillée de feuilles* (A igreja vestida de folhas), 1906. Vejamos a tradução e seu original:

Meu humilde amigo

- 1 Meu cão fiel, humilde amigo, sucumbiste
 2 Sob a mesa, fugindo à morte como à vespas
 3 Tu fugias em vida. Ali tua cabeça
 4 Voltaste para mim no passo breve e triste.
- 5 Companheiro banal do homem, tu que em teus dias
 6 No que falta ao teu dono achas o que te baste,
 7 Ó ser bendito que a jornada acompanhaste
 8 Do arcanjo Rafael e do jovem Tobias...
- 9 Tal como um santo ama ao seu Deus, num grande
 exemplo,
 10 Amaste-me também, ó servo verdadeiro!
 11 O mistério de tua obscura inteligência
 12 Vive num paraíso inocente e fagueiro.
- 13 Ah se de vós, meu Deus, a graça eu alcançasse
 14 De face a face vos olhar na eternidade,
 15 Fazei que um pobre cão contemple face a face
 16 Quem para ele foi um deus na humanidade.

Mon humble ami

- Mon humble ami, mon chien fidèle, tu es mort
 de cette mort que tu fuyais comme une guêpe
 lorsque tu te cachais sous la table. Ta tête
 s'est dirigée vers moi à l'heure brève et morne.*
- Ô compagnon banal de l'homme : être béni!
 toi que nourrit la faim que ton maître partage,
 toi qui accompagnas dans leur pèlerinage
 l'archange Raphaël et le jeune Tobie...*
- Ô serviteur : que tu me sois d'un grand exemple,
 ô toi qui m'as aimé ainsi qu'un saint son Dieu!
 Le mystère de ton obscure intelligence
 vit dans un paradis innocent et joyeux.*
- Ah! faites, mon Dieu, si vous me donnez la grâce
 de vous voir face à face aux jours d'éternité,
 faites qu'un pauvre chien contemple face à face
 celui qui fut son dieu parmi l'humanité.*

O poema de Bandeira faz uma homenagem ao cão morto, ressaltando as qualidades de fidelidade, humildade e companherismo. Os elementos da fé católica se acumulam ao longo do poema: “bendito”, “arcanjos”, “santo”, “Deus”, “servo”, “mistério”, “paraíso”, “graça”, “eternidade” e dão ao poema um tom de oração católica. O poema enaltece o cão nas três primeiras estrofes e na última o sujeito poético se dirige diretamente a Deus para suplicar o direito de reencontrar o cão na eternidade.

O sujeito poético do poema de Jammes lamenta a morte do seu cão enquanto enaltece suas virtudes. A repetição da interjeição “ô”, nos versos 5, 9 e 10, reitera o lamento pela perda do amigo querido. Como o título da obra em que o poema está inserido antecipa, a religiosidade marca os poemas ali contidos e o acúmulo de elementos lexicais associados à religiosidade dá ao poema a forma de uma prece. Na última estrofe, o devoto sujeito poético torna-se o intercessor do cão diante de Deus para rogar o reencontro do dono com seu cão na eternidade.

Quanto à forma, tradução e original são compostos, cada um, por quatro quadras formadas por alexandrinos.

Passamos ao cotejo das estrofes:

1 *Mon humble ami, mon chien fidèle, tu es mort*
 2 *de cette mort que tu fuyais comme une guêpe*
 3 *lorsque tu te cachais sous la table. Ta tête*
 4 *s'est dirigée vers moi à l'heure brève et morne.*

Meu cão fiel, humilde amigo, sucumbiste
 Sob a mesa, fugindo à morte como à vespa
 Tu fugias em vida. Ali tua cabeça
 Voltaste para mim no passo breve e triste.

No primeiro verso, a repetição do possessivo “*mon*” (meu) é suprimida, enquanto os elementos “cão fiel” e “humilde amigo” aparecem na ordem inversa à da original. No poema de Jammes, o título se repete no início do poema, com a alteração da ordem dos elementos na tradução, este traço reiterativo se perde. O sintagma verbal “*tu es mort*” (morreste), do original, foi substituído pelo sinônimo “sucumbiste”, seguramente para compor a rima com o quarto verso. No segundo verso, o tradutor antecipa o elemento “sob a mesa”, que no original aparece no terceiro verso, inverte a sintaxe e opera uma mudança de sentido no trecho “fugindo à morte como à vespa”. Na verdade, a comparação inscrita no original compara o gesto do cão ao da vespa. No terceiro verso, há o acréscimo de “em vida” e a supressão do sintagma verbal “*tu te cachais*” (te escondias). Há ainda o acréscimo da cavilha “ali”. A aliteração em [t], com cinco repetições no original, repete-se apenas duas vezes na tradução. No quarto verso, o elemento “*heure*” (hora) torna-se “passo”, de forma que não reproduz a aliteração em [r], no entanto os dois encontros consonantais das duas últimas palavras, “breve” e “triste” criam um efeito de dificuldade. Assim, a dramaticidade da hora da morte e dor da perda é refletida na forma.

O esquema rímico é *abba*, sendo *b* imperfeita na tradução, enquanto na quadra original todas as rimas são imperfeitas.

5 *Ô compagnon banal de l'homme : être béni!*
 6 *toi que nourrit la faim que ton maître partage,*
 7 *toi qui accompagnas dans leur pèlerinage*
 8 *l'archange Raphaël et le jeune Tobie...*

Companheiro banal do homem, tu que em teus dias
 No que falta ao teu dono achas o que te baste,
 Ó ser bendito que a jornada acompanhaste
 Do arcanjo Rafael e do jovem Tobias...

No quinto verso, há o acréscimo do trecho /tu que em teus dias/. No sexto verso, o tradutor encontrou uma forma harmoniosa de expressar a ideia do original, isto é, o cão partilha com seu dono a própria carência, em uma formulação diferente da original, porém resguardando o seu teor. No sétimo verso, o trecho /ó ser bendito/ repõe o elemento suprimido no primeiro verso. Tradução e original seguem o mesmo esquema de rimas interpoladas e emparelhadas.

9 <i>Ô serviteur: que tu me sois d'un grand exemple,</i>	Tal como um santo ama ao seu Deus, num grande exemplo
10 <i>ô toi qui m'as aimé ainsi qu'un saint son Dieu!</i>	Amaste-me também, ó servo verdadeiro!
11 <i>Le mystère de ton obscure intelligence</i>	O mistério de tua obscura inteligência
12 <i>vit dans un paradis innocent et joyeux.</i>	Vive num paraíso inocente e fagueiro.

O nono e décimo versos invertem os termos da comparação inscrita no original; elimina a segunda pessoa a quem, no original, o sujeito poético se dirige diretamente e os dois vocativos /ô/ são reduzidos a um só. A última palavra da estrofe, “fagueiro” é uma escolha que, por seus diversos sentidos – aprazível, ameno, que afaga, meigo, carinhoso - enriquece o verso em relação ao original, ao tempo em que satisfaz o esquema rímico. As rimas dos versos ímpares são imperfeitas no original e na tradução.

13 <i>Ah! faites, mon Dieu, si vous me donnez la grâce</i>	Ah se de vós, meu Deus, a graça eu alcançasse
14 <i>de vous voir face à face aux jours d'éternité,</i>	De face a face vos olhar na eternidade,
15 <i>faites qu'un pauvre chien contemple face à face</i>	Fazei que um pobre cão contemple face a face
16 <i>celui qui fut son dieu parmi l'humanité.</i>	Quem para ele foi um deus na humanidade.

Esta última estrofe é particularmente bem realizada, tanto pela reprodução rigorosa do sentido quanto pelas aliterações em [s], em [f] e assonâncias em [a], embora do último verso original tenha-se perdido a assonância em [i] e não conta com nenhum efeito análogo. A repetição da forma verbal no imperativo “*faites*” (fazei), nos versos 13 e 15, reforça a súplica do sujeito poético e a aliteração em [f]. Bandeira, no entanto, suprimiu a forma verbal imperativa no verso 13, mas acrescentou a forma verbal “alcançasse” que reforça a aliteração em [s] e a assonância em [a].

A tradução do poema de Jammes se apresenta bem realizada quanto às imagens, sentidos e sonoridades; o distanciamento do original se verifica em quatro supressões lexicais, três acréscimos e três mudanças de sentido.

4.2. “HORÓSCOPO” / “*HOROSCOPE*” - ANDRÉ GILL

Dos poetas franceses traduzidos por Bandeira, André Gill (1840-1885) é o menos célebre. Gill ficou mais conhecido por sua atividade como caricaturista e ilustrador, mas participou ativamente do grupo dos poetas *Zutiques* ou Zutistas, ao lado de Arthur Rimbaud, Paul

Verlaine e Charles Cros, entre outros; e também frequentava as reuniões do grupo de jovens artistas do *Quartier Latin*, o *Hydrophates* (Hidropatas).

A segunda tradução de poemas franceses é “Horóscopo”, cujo original, “*Horoscope*”, foi publicado pela primeira vez em *La Lune Rousse*, em 1877, depois em *L’Hydropathe*, em 1879, e posteriormente no coletânea de poesia de Gill, *La Muse à Bibi*, em 1881.

Vejam os a tradução e o soneto original:

Horóscopo	<i>Horoscope</i>
1 Malgrado o pranto que macera	<i>Malgré les larmes de ta mère,</i>
2 Tua mãe, rapaz destemeroso,	<i>Ardent jeune homme, tu le veux,</i>
3 Tu o queres, teu braço é nervoso,	<i>Ton cœur est neuf, ton bras nerveux,</i>
4 Vem combater contra a quimera!	<i>Viens lutter contre la chimère !</i>
5 Gasta a vida em lide severa,	<i>Use ta vie, use tes vœux</i>
6 Seja o entusiasmo o teu só gozo,	<i>Dans l’enthousiasme éphémère,</i>
7 Bebe até o fim o copo amargoso,	<i>Bois jusqu’au fond la coupe amère,</i>
8 Encanece na ardente espera!	<i>Regarde blanchir tes cheveux.</i>
9 Luta e, isolado, sofre e pensa!	<i>Isolé, combats, souffre, pense;</i>
10 Guarda-te a sorte em recompensa	<i>Le sort te garde en récompense</i>
11 O desdém do asno consagrado,	<i>Le dédain du sot triomphant,</i>
12 Um coração puro e olhos cheios	<i>La barbe auguste des apôtres,</i>
13 De ternura para, enlevado,	<i>Un cœur pur, et des yeux d’enfant</i>
14 Sorrires aos filhos alheios.	<i>Pour sourire aux enfants des autres.</i>

O soneto de Bandeira é composto de octossílabos e segue o esquema rímico *abba* nos quartetos e *ccd* e *ede* nos tercetos, todas as rimas graves. O título, “Horóscopo”, indica uma predição sobre a vida de alguém, no caso, um incerto rapaz que aparece já no segundo verso e permanece indefinido até o fim do poema, de onde se infere, a princípio, ser este rapaz todos e qualquer um. Ao contrário dos habituais prognósticos alvissareiros, este horóscopo indica “combater contra a quimera” e prevê “lide severa”, cujo único prazer será o próprio “entusiasmo” em empreender a tarefa. O soneto desenvolve assim o

tema da inexorabilidade do destino e constata que ao envelhecer resignando-se ao destino, ter-se-á em recompensa “o coração puro”, “olhos cheios de ternura” e simpatia para com os demais.

O soneto original é composto de octossílabos, com rimas no esquema *abba e baab* nos quartetos e *ccd e ede* nos tercetos, sendo “a”, “c” e “e” graves e “b” e “d” agudas. O poema é um hipertexto de uma fábula de La Fontaine (1621-1695), “*L’horoscope*”,²², publicada na segunda coletânea das *Fables de La Fontaine* (Fábulas de La Fontaine) em 1678. A fábula desenvolve duas narrativas, a primeira tem como hipotexto uma fábula de Esopo, *L’enfant et son père* (A criança e seu pai) e a segunda trata da morte de Ésquilo, presente em várias outras narrativas. A moral da fábula de La Fontaine é o combate às crendices e superstições ligadas à astrologia. O soneto de Gill não é moral no sentido da fábula de La Fontaine e desta retoma apenas o tema da inapelabilidade da sorte.

Os versos de Gill se dirigem a uma segunda pessoa, um “*ardent jeune homme*” (jovem ardente) tal como o personagem da primeira narrativa que compõe a fábula de La Fontaine, identificado como “*Le jeune homme, inquiet, ardent, plein de courage*” (O rapaz, inquieto, ardente, cheio de coragem). Esse interlocutor de Gill é apenas parcialmente identificado; dele o leitor conhece algumas características descritas através de metáforas, “*ton cœur est neuf*” (teu coração é novo), “*ton bras nerveux*” (teu braço nervoso), mas é o elemento “*chimère*” (quimera), no final da primeira estrofe, que indica uma pista mais objetiva para identificação deste interlocutor. O sujeito poético convida-o a “*lutter contre la chimère*” (lutar contra a quimera), onde o termo quimera está associado ao fantástico, à fantasia, à criação artística, mas de forma pejorativa, provavelmente se trata de um modo de fazer arte considerado inadequado para o seu tempo. Assim, pode-se pensar que o interlocutor do sujeito poético seria provavelmente qualquer jovem artista que estivesse repetindo modelos “ultrapassados”. O soneto se desenvolve em forma de conselhos, expressos nas formas verbais imperativas: “*Viens*” (Vem), “*Use*” (Usa) (duas vezes), “*Bois*” (Bebe), “*regarde*” (Olha), “*combats*” (combate), “*souffre*” (sofre), “*pense*” (pensa). Os conselhos visam estimular o jovem ao exercício contínuo e dedicado da criação artística.

Vejamos o cotejo das estrofes:

²²Ver Anexo X, p. 151 e a tradução no Anexo XI, p. 154.

1 <i>Malgré les larmes de ta mère.</i>	Malgrado o pranto que macera
2 <i>Ardent jeune homme, tu le veux,</i>	Tua mãe, rapaz destemeroso,
3 <i>Ton cœur est neuf, ton bras nerveux</i>	Tu o queres, teu braço é nervoso,
4 <i>Viens lutter contre la chimère !</i>	Vem combater contra a quimera!

A primeira estrofe da tradução é marcada pela aliteração em [r]; além dela, os encontros consonantais em “Malgrado”, “pranto”, “braço” e “contra”, cuja articulação é em si dificultosa, apontam para a dificuldade existencial que se mostra ao longo do poema. O trecho “*les larmes de ta mère*” (as lágrimas de tua mãe) torna-se “o pranto que macera tua mãe”, agudizando o tom dramático da passagem. No segundo verso, o adjetivo “*ardent*” é suprimido e em seu lugar é acrescentado “destemeroso”, que reforça a aliteração em [m] e [r]. O segundo membro métrico “*tu le veux*” é deslocado para o verso seguinte. O primeiro membro métrico do terceiro verso, “*ton cœur est neuf*” (teu coração é novo), desaparece na tradução.

5 <i>Use ta vie, use tes vœux</i>	Gasta a vida em lide severa,
6 <i>Dans l'enthousiasme éphémère.</i>	Seja o entusiasmo o teu só gozo,
7 <i>Bois jusqu'au fond la coupe amère</i>	Bebe até o fim o copo amargoso,
8 <i>Regarde blanchir tes cheveux.</i>	Encanece na ardente espera !

Na segunda estrofe, a repetição da forma verbal “*use*” do quinto verso é omitida, entretanto a tradução ganha a assonância em [a]. Há ainda o acréscimo de “lide severa”. O sexto verso apresenta o imperativo “Seja” que não está no original, mas o acréscimo não discrepa do resto da estrofe em que os imperativos “*Bois*” (Beba) e “*Regarde*” (Olhe) abrem os versos seguintes. O adjetivo “*éphémère*” (efêmero) foi suprimido e houve o acréscimo do substantivo “gozo”. Nota-se o cuidado de Bandeira em preservar o léxico do original: ainda que uma palavra tenha sido omitida no verso, ela pode reaparecer em outro, como é o caso do adjetivo “ardente” que no original aparece na primeira estrofe, qualificando “*jeune homme*” (rapaz) e na tradução aparece na segunda estrofe, qualificando a “espera”. Mesmo que esse tipo de “compensação” não surta efeito para a manutenção do sentido, e antes o altere, esse recurso utilizado por Bandeira aponta para uma fidelidade lexical ao original, uma adesão ao léxico do autor que serviria para testemunhar que embora o sentido do original discrepe da tradução

em alguns pontos, o tradutor utiliza termos que o autor teria e tem usado.

9 <i>Isolé, combats, souffre, pense ;</i>	Luta e, isolado, sofre e pensa!
10 <i>Le sort te garde en récompense</i>	Guarda-te a sorte em recompensa
11 <i>Le dédain du sot triomphant,</i>	O desdém do asno consagrado,

Na terceira estrofe, os elementos do nono verso aparecem em ordem diversa da do original, sem comprometer o sentido. O acréscimo do sinal de exclamação corrige o original que não o apresenta depois das formas verbais imperativas dirigidas diretamente ao interlocutor. O décimo verso segue de perto o original; o verso 11 mostra um ganho sonoro com as aliterações em [d] e [z].

12 <i>La barbe auguste des apôtres,</i>	Um coração puro e olhos cheios
13 <i>Un cœur pur, et des yeux d'enfant</i>	De ternura para, enlevado,
14 <i>Pour sourire aux enfants des autres.</i>	Sorrires aos filhos alheios.

A última estrofe suprime todo o verso 12 original. O efeito do *enjambement* confere fluidez à apresentação da chave de ouro e a aliteração em [ʁ] nos versos 12 e 14 (“olhos”, “filhos”, “alheios”) enriquece o trecho em relação ao original.

A tradução apresenta quatro omissões, sendo uma delas todo um verso (12), quatro acréscimos lexicais e uma mudança de sentido; esses poucos desvios não representam significativa distância da letra do original e a tradução reproduz os aspectos mais relevantes do soneto original, além de apresentar efeitos sonoros bem trabalhados.

4.3. “EPÍLOGO” / “ÉPILOGUE” - CHARLES BAUDELAIRE

No tomo 1 das obras completas, *Oeuvres complètes*, de Baudelaire (1821-1867), o poema “*Épilogue*” aparece na p. 191, como projeto de um epílogo para a edição de 1861 às *Flores do Mal*, “[Projets d’un Épilogue pour l’édition de 1861]”. Na seção *Notices, notes et variantes*, o item “[Reliquat et dossier des *Fleurs du mal*]” indica que o poema foi publicado no volume *Petits poèmes en prose* (Pequenos poemas em prosa) (1869), mas posteriormente descobriu-se que, além

de o terça rima estar incompleto, o poema teria sido composto para ser incluído nas *Flores do mal*²³.

²³ *Œuvres complètes* Charles Baudelaire, tomo 1, p.1175 .

« *Manuscrit: Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.*

Première publication : Petits poèmes en prose, t. IV des Œuvres complètes, Michel Lévy frères, 1869, à la fin du recueil des poèmes en prose. (...) En préparant les oeuvres posthumes, Asselineau et Banville ont découvert ces strophes et ils ont cru qu'en raison, sans doute, de leur sujet parisien, il fallait les rapporter au Spleen de Paris. Dans son édition des Petits poèmes en prose (Librairie José Corti, 1968, p.369-374) Robert Kopp a montré qu'elles n'y étaient pas à leur place.

Au début de juillet 1860 (?) Baudelaire, écrit à Poulet-Malassis : « Je travaille aux Fleurs du mal. Dans très peu de jours, vous aurez votre paquet, et le dernier morceau ou épilogue, adressé à la ville de Paris, vous étonnera vous-même, si toutefois je le mène à bonne fin (en tercets ronflants) ». (CPI, II, 57). Ce sont précisément les tercets de ce projet, qui n'a pas été mené à bonne fin : plaisirs (verso14) reste suspendu dans l'attente de sa rime. Les vers se seraient vraisemblablement poursuivis sur plusieurs tercets avant de se conclure en un vers unique rimant, selon la règle de la terza rima, avec le vers médian du dernier tercet.

Autre preuve, dans une lettre, du 6 juillet 1860 environ, à Malassis où Baudelaire dresse l'état des nouvelles Fleurs : parmi les pièces inachevées, il mentionne l'« Épilogue (ode à Paris vu du haut de Montmartre) » (CPI, II, 59), indication qui correspond bien aux premiers vers ».

(“Manuscrito : Biblioteca literária Jacques Doucet.

Primeira publicação: *Pequenos poemas em prosa*, t. IV das Obras Completas, Michel Lévy irmãos, 1869, no fim da coletânea dos poemas em prosa. (...) Preparando as obras póstumas, Asselineau e Banville descobriram estas estrofes e acreditaram, sem dúvida em razão do tema parisiense, que deviam colocá-las no *Spleen de Paris*. Na edição dos *Pequenos poemas em prosa* (Livraria José Corti, 1968, p. 369-374) Robert Kopp mostrou que elas estavam fora de lugar.

No início de julho de 1860 (?) Baudelaire escreve à Poulet-Malassis: “Estou trabalhando nas *Flores do mal*. Em muito poucos dias, você terá sua encomenda, e a última parte ou epílogo, dirigido à cidade de Paris, vai lhe surpreender, se todavia eu a levar a bom termo (em tercetos ressonantes)”. (CPI, II, 57). São precisamente os tercetos deste projeto, que não foram levados a cabo: *plaisirs* (verso14) permanece suspenso à espera de sua rima. Os versos continuariam provavelmente em vários tercetos antes de se concluir com um verso único rimando, segundo a regra do terça rima, com o verso mediano do último terceto.

Outra prova, em uma carta, de 16 de julho de 1860 talvez, a Malassis onde Baudelaire dirige-se ao estado das novas *Flores*: entre as peças inacabadas, menciona o “Epílogo (ode a Paris vista do alto de Monmartre)” (CPI, II, 59), indicação que corresponde bem aos primeiros versos”.

Bandeira certamente desconhecia que este poema era um projeto inacabado a ser incluído nas *Flores do mal*, no entanto, deve ter percebido que o terço rima não estava completo e apesar disso escolheu exatamente este poema para traduzir e incluir nos seus *Poemas traduzidos*. Talvez haja nesta escolha alguma farpa irônica por parte do tradutor ao expor um poema supostamente deficiente, falho, de um poeta que ocupava e até hoje ocupa um lugar de destaque no centro do cânone da poesia ocidental. Por outro lado, podemos também supor que Bandeira tenha escolhido esse poema incompleto justamente por desejar dar visibilidade a poemas cujas transgressões formais fossem menos evidentes aos não iniciados em poesia como uma maneira de propor modelos transgressivos em relação à poesia tradicional e que não fossem exclusivamente estruturados em versos brancos e livres.

No Brasil, a obra *Petits poèmes en prose* conta com algumas retraduições, conforme atesta Ivo Barroso no prefácio à edição da Record, de 2006, com tradução de Gilson Maurity Santos:

Parece que se deve a Paulo M. Oliveira a mais antiga tradução brasileira desses poemas, que saíram pela editora Athena em 1937. A mais difundida é sem dúvida a de Aurélio Buarque de Holanda, publicada inicialmente em 1950 pela Livraria José Olympio Editora, na Coleção Rubáiyát, e reeditada a partir de 1977 pela Nova Fronteira. O prof. Aurélio, responsável por um dos mais abalizados dicionários da língua, fez uma tradução castiça, que pode ser considerada clássica. Em 1996, surgiu outra, vinda de Florianópolis, editada pela Universidade de lá, e devida a Dorothée de Bruchard. (BARROSO, In: BAUDELAIRE, 2006: 9).

Barroso menciona ainda uma edição da Imago, de 1995, traduzida por Leda Tenório da Mota que leva o título de *Spleen de Paris* e naturalmente a edição que apresenta, traduzida por Gilson Maurity Santos.

Ao conferir algumas dessas edições, descobrimos que a tradução de Paulo M. Oliveira do poema “Epílogo” segue as regras formais do terço rima; na tradução de Aurélio Buarque de Holanda, o

poema foi suprimido; na tradução de Gilson Maurity Santos, não há observância da forma.

Seguem a tradução de Bandeira e o original:

Epilogo	Épilogue
1 De coração contente escalei a montanha, 2 De onde se vê — prisão, hospital, lupanar, 3 Inferno, purgatório — a cidade tamanha,	<i>Le cœur content, je suis monté sur la montagne D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur, Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bagne,</i>
4 Em que o vício, como uma flor, floresce no ar. 5 Bem sabes, ó Satã, senhor de minha sina, 6 Que não vim ter aqui para lagrimejar.	<i>Où toute énormité fleurit comme une fleur. Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détesse, Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur;</i>
7 Como o amásio senil de velha concubina, 8 Vim para me embriagar da meretriz enorme, 9 Cujo encanto infernal me remoça e fascina.	<i>Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse, Je voulais m'enivrer de l'énorme catin Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.</i>
10 Quer quando em seus lençóis matinais ela dorme, 11 Rouca, obscura, pesada, ou quando em rosiclères	<i>Que tu dormes encor dans les draps du matin, Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te [pavanés</i>
12 E áureos brilhos venais pompeia multiforme,	<i>Dans les voiles du soir passémentés d'or fin,</i>
13 — Amo-a, a infame capital — Às vezes dais, 14 Ó prostitutas e facinoras, prazeres 15 Que nunca há de entender o comum dos mortais.	<i>Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.</i>

Este terço rima é composto de cinco estrofes formadas por alexandrinos. Segundo o preceituário poético, no terço rima, os primeiros e terceiros versos rimam entre si e com o segundo verso da estrofe anterior e termina com um monóstico rimando igualmente com o segundo verso da estrofe anterior. No caso em tela não há o monóstico final e além disto não se observou, no último terceto, a rima dos versos 13 e 14, “dais”/ “mortais”, que deveria seguir a do segundo verso da estrofe anterior, “rosiclères”.

Em síntese, nestes cinco tercetos, o sujeito poético compõe uma declaração de amor a um lugar, uma cidade vista do alto e suas construções que evocam dor, privação e degradação moral, “hospital”, “prisão”, “lupanar” e evolui, nos três últimos tercetos, personificada em uma concubina pouco atraente: “velha”, “enorme”, “infame”, “rouca”, “obscura” e “pesada”, mas que ao mesmo tempo tem “encanto”, “facina” e “remoça”, “pompeia multiforme” e é uma fonte de prazeres só dada aos mortais incomuns, como o próprio sujeito poético em questão. Assim, a imagem da cidade se funde à da mulher e seus aspectos abjetos que também são paradoxalmente encantatórios e prazerosos.

Quanto aos cinco tercetos originais, vemos o sujeito poético fazer uma declaração de amor a um lugar, que é visto do alto, mas não se trata aqui de uma declaração de amor convencional, onde os aspectos positivos do objeto amado são sublinhados. Ao contrário, é a partir da distinção e enumeração dos elementos que evocam aspectos negativos do lugar, misturados a noções religiosas que evocam sofrimento, “*hôpital*” (hospital), “*lupanar*” (lupanar), “*purgatoire*” (purgatório), “*enfer*” (inferno), “*bagne*” (prisão), que o sujeito poético faz a sua declaração, reconhecendo-se como “*un vieux paillard d’une vieille maîtresse*” (um velho obsceno de uma velha concubina), personifica a cidade em uma prostituta velha, pesada, obscura, doente: “*vieille maîtresse*” (velha concubina), “*lourde*” (pesada), “*obscur*” (obscura), “*enrhumée*” (gripada). Não obstante esses qualificativos, ela é paradoxalmente objeto de prazer que embriaga, encanta e remoça. E conclui que seus prazeres não são destinados aos pecadores comuns, “*profanes vulgaires*” (profanos vulgares). O poema justifica e ilustra com precisão a noção de baudelairização, assim definida por Paes (2008):

Baudelairizar-se significa assumir ativamente, por um esforço de empatização, a psicologia daquele cristão às avessas cuja consciência do pecado só servia para lhe aumentar o prazer de pecar, salvando-o do *spleen* aniquilante; cuja nostalgia de pureza, para sentir-se a si própria, necessitava o agulhão da dor, da sordície, da miséria e do vício a lavrarem por toda parte; cuja percepção da beleza era tanto maior quanto mais nítida fosse a antevisão da futura *charogne* em que ela iria se dissolver; cuja teologia poética, feita de partes iguais de Deus e de Satã, não recuava diante da heresia panteísta ao estatuir um código eminentemente sensual de correspondências para representar-se a divina e profunda unidade das coisas. (PAES:2008: 122).

Vejamos o cotejo das estrofes:

1 *Le cœur content, je suis monté sur la montagne*
 2 *D’où l’on peut contempler la ville en son ampleur,*
 3 *Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bagne,*

De coração contente escalei a montanha,
 De onde se vê — prisão, hospital, lupanar,
 Inferno, purgatório – a cidade tamanha,

Na primeira estrofe, a alteração da ordem e deslocamento dos elementos do terceiro para o segundo verso garantiu a métrica e a rima, sem omitir, acrescentar ou alterar o sentido do trecho. Porém, o rearranjo das palavras operado por Bandeira resulta em uma separação dos elementos concretos dos abstratos enumerados indistintamente por Baudelaire e dá uma nova hierarquia aos elementos. Quanto à sonoridade, apenas no primeiro verso os elementos fônicos evocam aqueles do original, a exemplo das vogais nasais e a rima dos versos 1 e 3 com o fonema palatal [ɲ]. No segundo verso, não apenas as aliterações em [p], “*l’on peut*” (pode-se), “*contempler*” (contemprar), “*ampleur*” (amplidão) e assonâncias nasais desapareceram, mas se perdeu inclusive o vigor semântico do verbo “*contempler*” (contemprar), substituído por “ver”, além de se observar o apagamento do substantivo, “*ampleur*” (amplidão).

4 OÙ toute énormité fleurit comme une fleur.

5 Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,

6 Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur;

Em que o vício, como uma flor, floresce no ar.

Bem sabes, ô Satã, senhor de minha sina,

Que não vim ter aqui para lagrimejar.

O termo “vício”, inserido no quarto verso, é um acréscimo de Bandeira que, apesar de não constar no original, está sugerido na iconização da cidade descrita na primeira estrofe, além de soar como eco de uma ideia recorrente em Baudelaire, a exemplo do poema em prosa “Enivrez-vous” (Embriagai-vos!), publicado na mesma obra. A inserção deste “eco” ou colocação baudelairiana, no entanto ausente no original, reatualiza o espírito geral das *Flores do mal*, obra para a qual o poema original, *Épilogue*, teria sido composto.

Por outro lado, o conectivo “*comme*” (como) tão caro a Baudelaire foi mantido, bem como a aliteração em [fl], “*fleur*” (flor), “*fleurit*” (floresce) em “flor”, “floresce”. O quinto verso mantém o sentido do original e como ele alitera a sibilante [s]: /Bem sabes, ô Satã, senhor de minha sina/. É por certo aqui o que Berman chama de “zona textual milagrosa”, onde o tradutor logrou uma construção bem sucedida, fluida e com uma sonoridade significativa: a aliteração em [s] também evoca a serpente que é um dos símbolos bíblicos do mal e por extensão, Satã.

7 <i>Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,</i>	Como o amásio senil de velha concubina,
8 <i>Je voulais m'enivrer de l'énorme catin</i>	Vim para me embriagar da meretriz enorme,
9 <i>Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.</i>	Cujo encanto infernal me remoça e fascina.

Na terceira estrofe, mais uma vez o conectivo “como” foi conservado, mas os elementos da comparação, indefinidos no original, passam a definidos na tradução. No oitavo verso, a forma verbal “vim” responde ao sexto verso da estrofe precedente, “não vim”. Este paralelismo não está no original, ele é um artifício de Bandeira que dá uma postura categórica ao movimento do sujeito poético, que no original vem expresso no imperfeito, “*je n’allais pas là*” (não ia ali), na segunda estrofe, e “*je voulais m’enivrer*” (queria me embriagar) na terceira estrofe onde a ideia de deslocamento nem existe. No nono verso, Bandeira acrescenta a forma verbal “fascina”, de toda evidência para resolver a métrica e a rima, que não está no original, mas logra com o acréscimo enfatizar o efeito atrativo da cidade/prostituta sobre o sujeito poético, além de aliterar o [f].

10 <i>Que tu dors encor dans les draps du matin,</i>	Quer quando em seus lençóis matinais ela dorme,
11 <i>Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés</i>	Rouca, obscura, pesada, ou quando em roscileres
12 <i>Dans les voiles du soir passemmentés d'or fin,</i>	E áureos brilhos venais pompeia multiforme,

Na quarta estrofe, a oposição dia/noite é perdida, mas permanece a imagem que opõe repouso/movimento. No décimo verso, Bandeira substitui a segunda pela terceira pessoa do discurso, alterando a dicção original. Talvez o tradutor tenha decidido propositalmente corrigir o que lhe pareceu uma inconsistência do texto original, que se refere à cidade em terceira pessoa no primeiro terceto e passa, nas duas estrofes finais, à segunda pessoa.

13 <i>Je t'aime, ô capitale infâme! Courtisanes</i>	- Amo-a, a infame capital -Às vezes dais,
14 <i>Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs</i>	Ó prostitutas e facínoras, prazeres
15 <i>Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.</i>	Que nunca há de entender o comum dos mortais.

Na última estrofe, o vocativo “Ô”, suprimido no verso 13, foi deslocado para o verso seguinte e evitou-se com isto a omissão de um elemento tão caro a Baudelaire. A substituição do pronome “te” por “a” favoreceu a métrica, mas alterou a dicção original que alterna o discurso de segunda para terceira pessoa.

Com apenas três supressões, quatro acréscimos e duas pequenas alterações de sentido, de maneira geral, a tradução de Bandeira conseguiu manter-se bem próxima ao texto original.

4.4. DOIS POEMAS DE PAUL ÉLUARD

Entre junho de 1913 e outubro de 1914, Bandeira esteve internado em um sanatório em Clavadel, na Suíça, como já mencionamos à página 38, e lá conheceu Paul Éluard (1895-1952), ambos faziam tratamento contra a tuberculose. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira relembra:

Dois poetas havia entre meus companheiros de sanatório. Um logo me chamou a atenção. Era um bonito rapaz, de grande distinção de maneiras, alto, de olhos azuis, grande cabeleira loura, gravata preta *lavallière*. Chamava-se Paul Eugène Grindel e fizera dezoito anos em dezembro de 1913. Fiz relações com ele. (...) Veio a guerra, separamo-nos, e aqui no Rio recebi carta dele, convidando-me para correspondente brasileiro de uma revista literária que pretendia fundar e cujo moto era a frase de Hello: “*La beauté c’est la forme que l’amour donne aux choses*”. (...) Éluard tornou-se um dos grandes poetas da França e do mundo, mas o rapaz de Clavadel não deixava ainda entrever as suas possibilidades: foi ao contato dos dadaístas e depois dos *surréalistes* que se formou definitivamente. (BANDEIRA, 2009, p. 574-575).

Os dois poemas de Paul Éluard traduzidos por Bandeira são, na edição da obra completa do autor, um só, dividido em duas partes²⁴, a dedicatória ao pintor pernambucano Cícero Dias (1907-2003) dá uma pista de que as duas partes que compõem o poema evocam duas

²⁴ Conforme nota na p. 1095, do tomo 2 da obra completa de Éluard, « *Ce poème est composé de deux parties, la première a été publiée dans le recueil 57, « Le lit la table ». Ce poème a paru dans le Catalogue de l'Exposition Dias, Recife, 1948, sous le titre **Palmiers**. »*. (Este poema é composto por duas partes, a primeira foi publicada na coletânea 57, “*Le lit la table*”. O poema apareceu no Catálogo da Exposição Dias, Recife, em 1948, com o título de “**Palmiers**”).

imagens pictóricas reais, aludem a dois quadros do pintor, amigo comum de Bandeira e Éluard.

A ligação de Dias com Éluard conta com um episódio singular: durante a Segunda Guerra, Dias transportou clandestinamente, de Paris a Lisboa, uma cópia do mais célebre poema de Éluard, *Liberté*²⁵, na ocasião intitulado *Une seule pensée*; de Lisboa, o poema foi eviado pela embaixada inglesa ao poeta e pintor surrealista Roland Penrose (1900-1984) em Londres; ali, o poema foi reproduzido em panfletos e lançado sobre a França a partir de aviões da *Royal Air Force*. Este feito rendeu uma importante homenagem a Dias, como atesta o jornalista Moisés Rabinovici:

Cícero Dias protagonizou uma obra histórica que lhe valeu a medalha azulada estelar da Ordem Nacional do Mérito da França, recebida das mãos do então primeiro-ministro Edouard Balladur, em 1998, na Unesco. A obra foi uma chuva do poema *Liberté*, de Paul Éluard, disparado por aviões ingleses sobre a Europa ocupada por tropas nazistas, em 1943. (RABINOVICI, 2011).

Bandeira e Drummond traduziram esse poema que foi então publicado em 14/01/1943 no jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro. Em 2011, o poema “Um único pensamento”²⁶ saiu no volume *Poesia Traduzida*, de Drummond.

A paixão de Éluard pela pintura se revela nos muitos poemas que compôs dedicados às artes plásticas assim como a pintores das vanguardas do começo do século XX. Além do poema dedicado a Dias, há poemas dedicados a Pablo Picasso (1881-1973), André Masson (1896-1987), Paul Klee (1879-1940), Joan Miró (1893-1983), Georges Braque (1882-1963), Max Ernst (1891-1976), entre outros.

Bandeira também tinha paixão pelas artes plásticas e até escreveu crítica na *Ideia Ilustrada* e n’*A Manhã*, durante algum tempo. Foi grande admirador da primeira fase de Dias, mas também crítico feroz da transformação de sua pintura. Na crônica Notícias de Cícero, Bandeira afirma que

A técnica de Cícero Dias pode parecer deficiente mesmo a um artista liberto de toda rotina

²⁵Ver Anexo XII, p. 157.

²⁶Ver Anexo XII, p. 157.

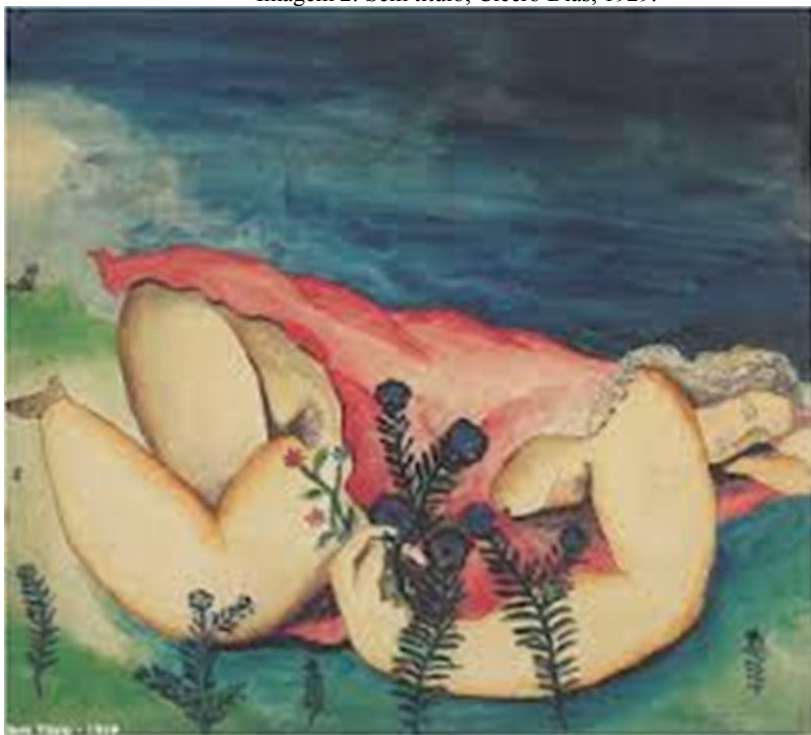
acadêmica. Mas aqui seguramente não é aquele desequilíbrio a que nos referimos atrás que gera a profunda impressão das suas criações no espírito dos que olham sem preconceitos. Essa impressão é a de um lirismo surpreendentemente ágil e versátil, o qual está constantemente reorganizando a realidade cotidiana com alguns dados humorísticos ou pressagos que escapam à generalidade dos homens e no entanto vinculam com a agudeza das superstições uma sensibilidade extraordinária como a de Cícero. (BANDEIRA, 2009: 759).

Por outro lado, em uma crônica sobre Jaime Ovalle, “O místico”, em *Flauta de papel* (1957), Bandeira descreve a casa de Ovalle e aproveita para alfinetar Dias:

A saleta de entrada, minúscula e entupida por um piano de cauda, fora decorada com painéis de Cícero Dias, pintados em lona. Uma das melhores coisas do malogrado artista pernambucano, hoje inteiramente absorvido por interesses comerciais e a caminho de se tornar um desses “capitães de indústria” celebrados nos editoriais doutrinários da grande imprensa de opinião. Os painéis da casa do místico davam a impressão de que neles o menino de engenho da pintura brasileira estava se despedindo daquela infância meio louca que era a alma da sua arte tão longe do mundanismo em que se atolou depois. (BANDEIRA, 1957: 10).

A seguir, apresentamos a primeira parte do poema “À *sa place*”, a tradução e o quadro de Dias que provavelmente teria inspirado Éluard:

Imagem 2: Sem título, Cícero Dias, 1929.



Fonte: www.historico.aen.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=23068&evento=4433#menu-galeria

À sa place

- 1 *Un rayon de soleil entre deux diamants*
- 2 *Et la lune qui fond sur les blés obstinés*
- 3 *Une femme immobile a pris place sur terre*
- 4 *Dans la chaleur elle s'éclaire lentement*
- 5 *Profondément comme un bourgeon et comme un fruit*
- 6 *Dans la chaleur la nuit fleurit le jour mûrit.*

Em seu lugar

- Raio de sol entre dois límpidos diamantes
E a lua a se fundir nos trigais obstinados
- Uma imóvel mulher tomou lugar na terra
No calor ela se ilumina lentamente
Profundamente como umbroto e como um fruto
Nele a noite floresce o dia amadurece.

O poema de Bandeira segue a estrutura heterostrófica do original: três curtas estrofes, sendo a primeira dística, a segunda trística e a terceira monóstica. Os versos são dodecassílabos sem rima final, com irregulares rimas internas. O poema descreve uma imagem pictórica nos seus aspectos mais destacados: a luz dos elementos da natureza, “raio de sol”, “lua”, “diamantes”, “se ilumina” e “dia”; a

figura de uma “imóvel mulher” que assume a aparência de “broto” e “fruto”. A esses elementos, junta-se o “calor” que parece envolver toda a imagem e é, de resto, o elemento catalisador da mudança do dia em noite que aparece no verso final, “Nele a noite floresce o dia amadurece”, onde o jogo entre os opostos “noite” X “dia”, “floresce” X “amadurece”, evocam o fim do dia e o cair da noite. Nos três versos finais, vê-se rimas internas em “lentamente” / “profundamente”, “floresce”/”amadurece”.

No que concerne à pontuação, o poema apresenta apenas o ponto final no último verso. No primeiro verso, há a supressão do artigo indefinido e o acréscimo do adjetivo “límpidos” ao substantivo “diamantes”. Talvez esse acréscimo tenha sido feito para compor a métrica, mas o fato é que o adjetivo realça exatamente as qualidades de clareza e pureza dos diamantes; vale lembrar que o diamante é um elemento particularmente caro às vanguardas do começo do século XX: segundo Gateau (1982), a recusa dos surrealistas à estética da representação era resumida em um provérbio inventado: “*À travers le diamant toute médaille est fausse*” (Através do diamante toda medalha é falsa), e explica que

A medalha designa por metonímia toda arte de imitação; ela trai porque duplica o mesmo pelo mesmo, porque é repetitiva e não criadora. É *através do diamante* que se deve ver. Símbolo de pureza e cadinho de difração, o diamante altera a luz para nos liberar sua verdade. Ele decompõe e recompõe o prisma em suas facetas, como o cubismo analítico de Picasso recompunha a luz nas facetas das telas de 1911-12. (GATEAU, 1982: 122).²⁷

No segundo verso, a mudança de “*qui fond*” por “a se fundir” não representa mudança no sentido e a escolha do tradutor foi feliz por

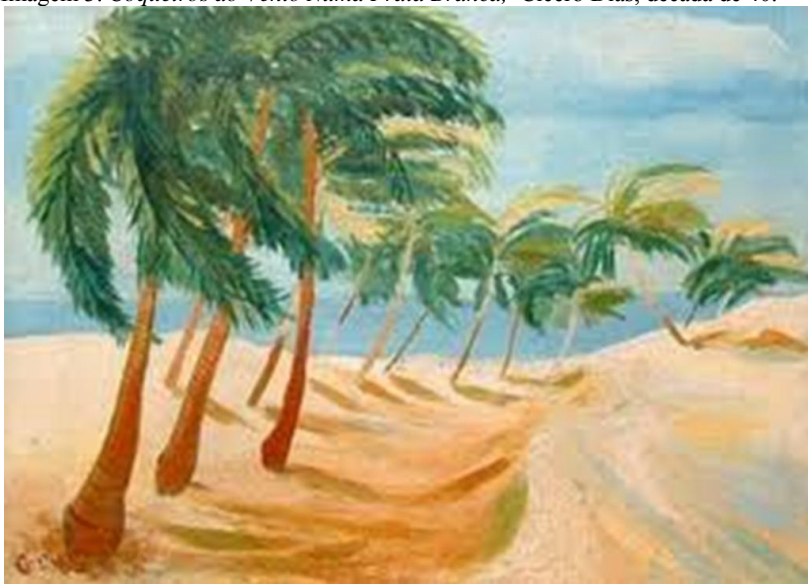
²⁷*La médaille désigne par métonymie tout art d'imitation ; elle trahit parce qu'elle double le même par le même, parce qu'elle est répétitive et non pas créatrice. C'est à travers le diamant qu'il faut voir. Symbole de pureté et creuset de diffraction, le diamant altère la lumière pour nous livrer sa vérité. Il décompose et recompose le prisme en ses facettes, comme le cubisme analytique de Picasso recomposait la lumière dans les facettes des toiles de 1911-12. (GATEAU, 1982: 122).*

alcançar uma sonoridade mais agradável da forma verbal no infinitivo. Toda a segunda estrofe, segue estritamente a original, do ponto de vista lexical, sintático e nos efeitos de aliteração, inclusive a tradução ganha mais um elemento de reiteração dos encontros consonantais do terceiro verso: “profundamente”, “broto”, “fruto”. No verso final, o tradutor evitou a repetição de “*Dans la chaleur*” (No calor), substituindo o sintagma pela contração “Nele”, que alitera com “noite”.

No poema de Éluard, o sujeito poético vê “*Un rayon de soleil*” (um raio de sol) que está “*entre deux diamants*” (entre dois diamantes), sendo os diamantes os elementos que conferem qualidade à arte, conforme vimos acima, inferimos que já de início o poema comporta uma apreciação positiva da imagem pictórica que descreve: a luz, nos elementos “*rayon de soleil*” (raio de sol), “*diamants*” (diamantes), “*lune*” (lua), “*s’éclaire*” (se ilumina) e “*jour*” (dia); a figura de uma “*femme immobile*” (mulher imóvel) que toma a aparência de “*bourgeon*” (broto) e de “*fruit*” (fruto). Os versos 4 e 6 começam por “*Dans la chaleur*” (No calor), essa insistência do calor produz o efeito de predominância deste sobre os demais elementos. De fato, o último verso sugere, através de um jogo de opostos, “*jour*” X “*nuite*” (dia X noite), “*fleurit*” X “*mûrit*” (floresce X amadurece), que o calor é o fator determinante da metamorfose do dia em noite.

Seguem imagem do quadro que teria inspirado os versos, a segunda parte do poema e sua tradução; mantemos o título que apareceu no catálogo da exposição de Dias em Recife, em 1948, porque apesar da incoerência nas datas da exposição informada no tomo II da *Œuvre Complète* (Obra completa) de Éluard e da publicação dos *Poemas traduzidos*, supomos que esse foi o original a que Bandeira teve acesso. Ou por outra, o próprio Bandeira teria dado o título em francês à segunda parte do poema que posteriormente foi usado no catálogo da exposição, mas isso é pura ilação.

Imagem 3. *Coqueiros ao Vento Numa Praia Branca*, Cícero Dias, década de 40.



Fonte: http://www.acervodearte.com.br/acervo/ver_obra.php?acervo=2012

<i>Palmiers</i> à Cícero Dias	Palmeiras
1 <i>Les arbres droits la tête arrosée de soleil</i>	As árvores a copa orvalhada de sol
2 <i>Je donne à mon soleil la sève évaporée</i>	Retas. Dou ao meu sol a seiva evaporada.
3 <i>Sur le marbre des feuilles le soleil repose</i>	O sol repousa sobre o mármore das folhas
4 <i>Comme l'eau de la mer sur les fonds endormis</i>	Como a água do mar no fundo adormecido.
5 <i>Le ciel est dans seul bloc la terre est verticale</i>	O céu é de um só bloco a terra é vertical
6 <i>Et les ombres des arbres continuent les arbres.</i>	E as sombras das árvores continuam as árvores.

Composto por três dísticos, em alexandrinos sem rimas finais, o curto poema apresenta, como o anterior, uma breve descrição de uma imagem pictórica onde elementos da natureza são citados em versos marcados por agramaticalidades; no primeiro dístico, marcado pela assonância em [a], aparecem os elementos “árvores” e “sol” que vão se repetir no desenvolvimento do poema mais duas vezes cada um. À agramaticalidade do primeiro verso, sem verbo e com uma construção paradoxal, “orvalhada de sol”, juntam-se as cesuras incomuns do segundo verso, 2/4/6 e dão ao dístico a qualidade surrealista que consiste em se expressar fugindo ao controle exercido pela razão. No

segundo dístico, a comparação ali inscrita parece paradoxal por envolver os elementos “sol” e “água do mar”, mas é a ideia de imobilidade presente em “repouso” e “adormecido” que dá sentido à comparação. O uso da palavra liberada do seu sentido usual, cara ao surrealismo, aparece na catacrese “mármore das folhas”. Além de reforçar a aliteração em [m], a palavra “mármore” evoca pela tonicidade e sonoridade a palavra “árvores”, que vem a ser uma das palavras-chaves do poema. O terceiro dístico conclui a descrição dos elementos “céu” e “terra” com os predicativos inusitados “de um só bloco” e “vertical”, respectivamente. O último verso é marcado pela aliteração em [r] e assonância em [a]; e retoma e repete (duas vezes) a palavra-chave, “árvores”, dando assim, através da forma, a ideia expressa no verso: o prolongamento das árvores em suas sombras.

A tradução de Bandeira está muito próxima do poema de Éluard. No primeiro dístico, observou a ausência de forma verbal e ainda deslocou o adjetivo “Retas” do primeiro verso para o seguinte; fê-lo talvez para manter o dodecassílabo, o rendimento surrealista dessa construção no entanto enriqueceu o trecho. No terceiro verso, o tradutor reordenou os elementos e pôs o sujeito no início do verso. Isso parece ter corrigido o original, na medida em que estabeleceu um paralelismo da construção sintática, artigo + substantivo + verbo, entre o terceiro e sexto versos. O terceiro dístico foi traduzido palavra por palavra.

Na tradução das duas partes do poema “*À sa place*”, Bandeira parece completamente imbuído do espírito surrealista que animou o autor do original. Na primeira parte há um único acréscimo lexical; na segunda parte não há nenhum acréscimo nem supressão de elementos, de forma que a tradução da letra foi preservada com excelência.

4.5. TRÊS POEMAS DE VERLAINE

Com o título de “Três poemas de Verlaine”, Bandeira nos apresenta suas traduções aos poemas do poeta Paul Verlaine (1844-1896). São eles: IX [*Le son du cor*], da parte II de *Sagesse* (1881); XVII [*Les chères mains*], da parte I do mesmo *Sagesse*, e o III [*Il pleure dans mon cœur*], do capítulo “Ariettes oubliées”, de *Romances sans paroles* (1874), nesta ordem de aparição nos *Poemas traduzidos*. A tradução do último poema, III [*Il pleure dans mon cœur*] só foi incluída no volume a partir da edição de 1956.

4.5.1. “I” / “IX” [*Le son du cor*]

Eis a tradução de Bandeira e o soneto original IX ao lado:

I	IX
1 No ermo da mata o som da trompa ecoa,	<i>Le son du cor s'afflige vers les bois</i>
2 Vem expirar embaixo da colina.	<i>D'une douleur on veut croire orpheline</i>
3 E uma dor de orfandade se imagina	<i>Qui vient mourir au bas de la colline</i>
4 Na brisa, que em ladridos erra à toa.	<i>Parmi la bise errant en courts abois.</i>
5 A alma do lobo nessa voz ressoa...	<i>L'âme du loup pleure dans cette voix</i>
6 Enche os vales, e o céu, baixa à campina,	<i>Qui monte avec le soleil qui décline</i>
7 Numa agonia que à ternura inclina	<i>D'une agonie on veut croire câline</i>
8 E que tanto seduz quanto magoa.	<i>Et qui ravit et qui navre à la fois.</i>
9 Para tornar mais suave esse lamento,	<i>Pour faire mieux cette plainte assoupie,</i>
10 Através do crepúsculo sangrento,	<i>La neige tombe à longs traits de charpie</i>
11 Como linho desfeito a neve cai.	<i>A travers le couchant sanguinolent,</i>
12 Tão brando é o ar da tarde, que parece	<i>Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne,</i>
13 Um suspiro de outono. E a noite desce	<i>Tant il fait doux par ce soir monotone</i>
14 Sobre a paisagem lenta que se esvai.	<i>Où se dorlote un paysage lent.</i>

Na tradução, o soneto construído por decassílabos segue o esquema rímico *abba* para os quartetos; *ccd* e *eed* nos tercetos. Sendo que “a” e “c” são graves e “b” e “d” agudas.

O soneto de Bandeira descreve uma paisagem contemplada à tardinha, no momento em que anoitece. O som de uma trompa evoca o uivo de um lobo e expressa a melancolia que esse momento inspira.

Dois campos semânticos se destacam na estrutura do soneto: o primeiro, o da /natureza/, conta com os elementos “mata”, “colina”, “brisa”, “vales”, “céu”, “campina”, “crepúsculo”, “neve”, “outono”. O segundo é composto de elementos que evocam a melancolia e a morte: “expirar”, “orfandade”, “agonia”, “magoa”, “lamento”, “suspiro”, “se esvai”. O cruzamento desses dois campos semânticos compõe uma imagem pictórica do ocaso, o momento dramático da profunda transformação do dia em noite. A cor do pôr-de-sol, o vermelho inscrito em “sangrento”, evoca também a vida que se esvai. O quadro dessa paisagem é também e sobretudo marcado por sons, o som da trompa que imprime desde o início o tom melancólico que contamina todo o soneto; esse som também evoca o uivo do lobo, que remete à tristeza e solidão.

E a própria brisa soa como “ladridos”. Trata-se então de uma composição onde sons e imagens evocam a melancolia e se arranjam de forma a destacar o fim do dia e por extensão o fim de um ciclo e o sentimento de perda.

O soneto original, por sua vez, estrutura-se da mesma forma que a tradução. O campo semântico ou a isotopia²⁸ da /natureza/ é composta pelos elementos “*bois*” (mata), “*colline*” (colina), “*bise*” (brisa), “*soleil*” (sol), “*neige*” (neve), “*couchant*” (pôr-do-sol), “*air*” (ar), “*automne*” (outono). A segunda é composta por “*s'afflige*” (se consome), “*douleur*” (dor), “*orpheline*” (órfã), “*mourir*” (morrer), “*pleure*” (chora), “*décline*” (declina), “*agonie*” (agonia), “*navre*” (magoa), “*plainte*” (queixa), “*assoupie*” (abrandada) “*se dorlote*” (se amima). Já pelos dados numéricos, vemos que o soneto original privilegia a isotopia da /morte/ sobre a da /natureza/. O imbricamento dos campos semânticos descrevem a passagem do dia à noite, da luz à treva.

As evocações sonoras, /*le son du cor*/ (o som da trompa), /*la voix du loup*/ (a voz do lobo), /*courts abois*/ (curtos latidos), reforçam ao mesmo tempo a musicalidade e o tom melancólico do soneto, que foi inclusive musicado por Claude Debussy (1862-1918)²⁹.

Vejamos o cotejo das estrofes:

1 <i>Le son du cor s'afflige vers les bois</i>	No ermo da mata o som da trompa ecoa,
2 <i>D'une douleur on veut croire orpheline</i>	Vem expirar embaixo da colina.
3 <i>Qui vient mourir au bas de la colline</i>	E uma dor de orfandade se imagina
4 <i>Parmi la bise errant en courts abois.</i>	Na brisa, que em ladridos erra à toa.

Aqui, Bandeira logra manter o sentido geral através da inversão da ordem dos elementos – no interior do primeiro verso e na mudança na ordem de aparição do segundo e terceiro versos. No entanto, o sentido da forma verbal “*s'afflige*” (se aflige) não aparece na tradução. O léxico é muito próximo do original, com a exceção mais significativa ficando com a referida supressão do verbo do primeiro verso, “*s'afflige*” e o acréscimo de ‘ecoa’. Há ainda o acréscimo de “à toa” no quarto

²⁸ O conceito é de Rastier (1976).

²⁹ Ver uma das interpretações aqui:

<https://www.youtube.com/watch?v=OdVwS7Lu8k>

verso, que funciona como cavilha. Do ponto de vista formal, mantém o esquema rímico em *abba*, sendo “a” grave e “b” aguda.

5 <i>L'âme du loup pleure dans cette voix</i>	A alma do lobo nessa voz ressoa...
6 <i>Qui monte avec le soleil qui décline</i>	Enche os vales, e o céu, baixa à campina,
7 <i>D'une agonie on veut croire câline</i>	Numa agonía que à ternura inclina
8 <i>Et qui ravit et qui navre à la fois.</i>	E que tanto seduz quanto magoa.

Na segunda estrofe, a supressão da forma verbal “*pleure*” (chora) do quinto verso atenua o tom disfórico presente no original, enquanto os acréscimos dos elementos “vales”, “céu”, “campina”, no sexto verso, ampliam a paisagem em relação ao original, porém foge à imagem de Verlaine e despreza o paradoxo inscrito em */Qui monte avec le soleil qui décline/* (Que sobe com o sol que declina). No sétimo verso, “*on veut croire*” (crê-se) foi suprimido, mas o sentido geral não parece ter sido afetado; por outro lado a aliteração em [n] repete a do original. No oitavo verso, a forma verbal “seduz” não alcança o paradoxo entre “*ravit*” (deleita, contenta) e “*navre*” (magoa), porém não está semanticamente muito distante.

9 <i>Pour faire mieux cette plainte assoupie,</i>	Para tornar mais suave esse lamento,
10 <i>La neige tombe à longs traits de charpie</i>	Através do crepúsculo sangrento,
11 <i>A travers le couchant sanguinolent,</i>	Como linho desfeito a neve cai.

No primeiro terceto, o décimo verso altera o sentido do original: enquanto “*assoupie*” (abrandada) qualifica a “*plainte*” (queixa, lamento) em Verlaine, Bandeira desloca o adjetivo para compor uma locução com o verbo tornar. Os versos 10 e 11 aparecem em ordem invertida em relação ao original. Assim, o verso 10 da tradução corresponde ao sentido do verso 11 original. O verso 11 recria o verso 10 introduzindo os elementos “linho” e “desfeito” que não estão no original, a não ser pelo sema de tecido contido em “*charpie*” (gaze, fiapo) e a ideia de ruína presente em “desfeito”, que reforça o tom disfórico geral.

12 <i>Et l'air a l'air d'être un soupir d'automne,</i>	Tão brando é o ar da tarde, que parece
13 <i>Tant il fait doux par ce soir monotone</i>	Um suspiro de outono. E a noite desce
14 <i>Où se drolote un paysage lent.</i>	Sobre a paisagem lenta que se esvai.

No segundo terceto, a oposição tarde X noite aparece mais categórica e mais explícita. O acréscimo de “a noite desce” é um elemento que, além de marcar a oposição à “tarde” do verso 12, reitera o movimento descendente que aparece no terceto anterior, “a neve cai”, inclusive esse movimento descendente é reforçado pelo *enjambement*, de forma que, considerados independentes um do outro, o terceto de Bandeira é mais expressivo e melhor arrematado do que o original.

Em resumo, comparado ao original, o poema de Bandeira segue de perto os traços mais destacados no que concerne à forma; as imagens da paisagem descrita sofrem sete acréscimos lexicais, três omissões e duas alterações de sentido; apesar disso os tercetos são melhor trabalhados do que os originais e logram na composição da forma exceder a qualidade artística do soneto de Verlaine, porém mantendo grande proximidade com este.

4.5.2. “II” / “XVII” [Les chères mains]

A segunda tradução é a do poema “XVII” [*Les chères mains*] da parte II de *Sagesse*. Seguem tradução e original:

II	XVII
1 As mãos que foram minhas, mãos	<i>Les chères mains qui furent miennes,</i>
2 Tão bonitas, mãos tão pequenas,	<i>Toutes petites, toutes belles,</i>
3 Após tanto equívoco e penas,	<i>Après ces méprises mortelles</i>
4 Tantos episódios pagãos,	<i>Et toutes ces choses païennes,</i>
5 Após os exílios medonhos,	<i>Après les rades et les grèves,</i>
6 Ódios, murmurações, torpezas,	<i>Et les pays et les provinces,</i>
7 Senhoris mais do que as princesas	<i>Royales mieux qu'au temps des princes,</i>
8 As caras mãos abrem-me os sonhos.	<i>Les chères mains m'ouvrent les rêves.</i>
9 Mãos no meu sono e na minh'alma,	<i>Mains en songe, mains sur mon âme,</i>
10 Pudera eu, ó mãos celestes,	<i>Sais-je, moi, ce que vous daignâtes,</i>
11 Adivinhar o que dissestes	<i>Parmi ces rumeurs scélérates,</i>
12 A est'alma sem pouso nem calma!	<i>Dire à cette âme qui se pâme ?</i>
13 Mente-me acaso a visão casta	<i>Ment-elle, ma vision chaste</i>
14 De espiritual afinidade,	<i>D'affinité spirituelle,</i>
15 De maternal cumplicidade	<i>De complicité maternelle,</i>
16 E de afeição estreita e vasta ?	<i>D'affection étroite et vaste ?</i>
17 Caro remorso, dor tão boa,	<i>Remords si cher, peine très bonne,</i>
18 Sonhos benditos, mãos amadas,	<i>Rêves bénis, mains consacrées,</i>
19 Oh essas mãos, mãos consagradas,	<i>Ô ces mains, ces mains vénérées,</i>
20 Fazei o gesto que perdoa!	<i>Faites le geste qui pardonne !</i>

O poema de Bandeira é composto por cinco quadras, com versos octossílabos, com esquema rímico *abba*. Trata-se de uma homenagem às mãos da amada, através da qual o sujeito poético articula uma tentativa de reaproximação. O pedido de reconciliação desenvolve-se em um jogo metonímico, em tom de súplica dirigida às mãos da amada, as quais representam mais que a amada, o amparo e acolhimento desejados. A epímone “mãos” se repete nove vezes no poema.

O texto de Verlaine é seguido de perto por Bandeira no que concerne à estrutura formal: nele, o sujeito poético se dirige ao objeto de desejo perdido, as mãos da amada, para rogar seu perdão e reatar a relação afetiva. Aqui, a epímone “*mains*” (mãos) se repete sete vezes.

Vejam a comparação dos dois textos, quadra a quadra:

1 <i>Les chères mains qui furent miennes,</i>	As mãos que foram minhas, mãos
2 <i>Toutes petites, toutes belles,</i>	Tão bonitas, mãos tão pequenas,
3 <i>Après ces méprises mortelles</i>	Após tanto equívoco e penas,
4 <i>Et toutes ces choses païennes,</i>	Tantos episódios pagãos,

Na primeira estrofe da tradução, o elemento “mãos” aparece três vezes e mais uma sob a forma de pronome, ao passo que no original apenas uma vez e sob forma de pronome mais uma vez. O segundo verso inverte a ordem dos elementos e mantém o sentido do original. O terceiro verso é inteiramente diverso do original. No tradução, as repetições e aliteraões em [m] e [t] da estrofe original são preservadas e a quadra ainda ganha as assonâncias em [ã] e [ão].

5 <i>Après les rades et les grèves,</i>	Após os exílios medonhos,
6 <i>Et les pays et les provinces,</i>	Ódios, murmurações, torpezas,
7 <i>Royales mieux qu'au temps des princes,</i>	Senhoris mais do que as princesas
8 <i>Les chères mains m'ouvrent les rêves.</i>	As caras mãos abrem-me os sonhos.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe apresentam elementos lexicais inteiramente diversos do original, fazendo com que fiquem perdidas todas as referências de distanciamento espacial inscritas em “*rades*”, “*grèves*”, “*pays*” e “*provinces*”; o termo “exílios” apenas tenta evocar o distanciamento. O elemento “exílios” seria um acréscimo à atual versão do original, porém nas notas e variantes das obras completas de Verlaine, encontra-se indicado que na segunda edição de *Sagesse*, da editora Vanier, de 1889, o verso original era o seguinte:

“*Etles [exils] et les provinces*,” (p.1122). Daí, conclui-se que o tradutor usou essa edição para fazer sua tradução e assim o elemento “exílios” deixa de ser acréscimo. Para consubstanciar a hipótese, Bandeira conta no *Itinerário de Pasárgada* ter acessado um volume de *Sagesse*, que pertencia a Paul Éluard e que pela descrição parece ser o volume da Vanier, acima citado, com o manuscrito ou a edição facsimilar, de 1913, de Albert Meissein, sucessor de Vanier:

Contou-me que não tinha certeza de sua vocação poética e por isso pensava em fazer-se editor. Como que se preparando para a profissão, colecionava belas edições. Mostrou-me algumas, entre elas uma de *Sagesse*, reproduzindo o próprio manuscrito do poeta. (BANDEIRA, 2009, p. 574-575).

A reiteração da conjunção aditiva “e” foi suprimida e com ela a ideia de acúmulo dos elementos. Por outro lado, “ódios”, “murmurações”, “torpezas”, trazem a expressão de um rancor que não se encontra em nenhum verso do original.

9 <i>Mains en songe, mains sur mon âme,</i>	Mãos no meu sono e na minh'alma,
10 <i>Sais-je, moi, ce que vous daignâtes,</i>	Pudera eu, ó mãos celestes,
11 <i>Parmi ces rumeurs scélérates,</i>	Adivinhar o que dissestes
12 <i>Dire à cette âme qui se pâme ?</i>	A est'alma sem pouso nem calma!

A terceira estrofe é inteiramente diversa da original. Trata-se de uma das “zonas problemáticas”, referidas por Berman (2013), onde o tradutor parece ter se dado por vencido na tentativa de manter o sentido e se limitou apenas a manter o metro, o ritmo e a rima similares ao original. Se a forma verbal “dissestes” (verso 11), em segunda pessoa do plural, está em conformidade ao original, ela destoa do uso em português. Eis aqui um bom problema que enfrentam os tradutores do francês ao português: o pronome pessoal de segunda pessoa do plural “vous” (vós) é corrente em francês, já em português, o uso do pronome vós é arcaico; se o tradutor escolhe mantê-lo, altera o registro em relação ao original. No caso do poema em tela, o tradutor tendo optado pela estrangeirização da tradução, deu ao mesmo tempo ao seu poema um tom arcaico que não confere com o original.

13 *Ment-elle, ma vision chaste*
 14 *D'affinité spirituelle,*
 15 *De complicité maternelle,*
 16 *D'affection étroite et vaste ?*

Mente-me acaso a visão casta
 De espiritual afinidade,
 De maternal cumplicidade
 E de afeição estreita e vasta?

A quarta estrofe, no entanto, retoma o sentido da original e por meio da simples anteposição dos adjetivos aos substantivos nos versos 14 e 15 logra manter o sentido e mantém o esquema rímico.

17 *Remords si cher, peine très bonne,*
 18 *Rêves bénis, mains consacrées,*
 19 *Ô ces mains, ces mains vénérées,*
 20 *Faites le geste qui pardonne !*

Caro remorso, dor tão boa,
 Sonhos benditos, mãos amadas,
 Oh essas mãos, mãos consagradas,
 Fazei o gesto que perdoa!

Na última estrofe, no original, as mãos são consagradas e veneradas, nesta ordem, enquanto na tradução aparecem “mãos amadas”, “mãos consagradas”; isto introduz na tradução um crescendo, que não está no original, e que eventualmente potencializa a súplica expressa no último verso. Assim, a tradução ganhou um rendimento estético ausente no original.

Em geral, a tradução se distanciou do original, com seis acréscimos lexicais, alterando o poema com sentidos categóricos oriundos da introdução de palavras fortes (“Ódios”, “murmurações”, “torpezas”, verso 6) e inclusive arcaizando-o com elementos pouco usuais (“Senhoris”, verso 7, “est’alma”, verso 12 e o uso da segunda pessoa do plural nas desinências verbais). Há ainda sete supressões lexicais e alteração de sentido em quatro trechos.

4.5.3. “III”/“III” [*Il pleure dans mon cœur*]

A terceira e última tradução é do poema III [*Il pleure dans mon cœur*], da parte “*Ariettes oubliées*” de *Romances sans paroles* (1874). Como indica o título da parte onde está inserido o poema, em português “Pequenas árias esquecidas”, os poemas ali reunidos são fortemente marcados pela musicalidade. O poema original traz como epígrafe um suposto verso ou frase de Rimbaud, que não se encontra em nenhum dos poemas reunidos em sua obra completa. Bandeira suprimiu a epígrafe. Vejamos os poemas:

III

1 Chora em meu coração
 2 Como chove lá fora.
 3 Que desconsolação
 4 Me aperta o coração!

5 Oh a chuva no telhado
 6 Batendo em doce ruído!
 7 Para as horas de enfado,
 8 Oh a chuva no telhado!

9 Chora em ti sem razão,
 10 Coração sem coragem.
 11 Se não houve traição,
 12 Teu luto é sem razão.

13 Certo, é essa a pior dor:
 14 O não saber por que
 15 Sem ódio e sem amor
 16 Há em mim tamanha dor.

III

Il pleut doucement sur la ville.
 (Arthur Rimbaud)

*Il pleure dans mon cœur
 Comme il pleut sur la ville;
 Quelle est cette langueur
 Qui pénètre mon cœur?*

*Ô bruit doux de la pluie
 Par terre et sur les toits !
 Pour un cœur qui s'ennuie
 Ô le chant de la pluie!*

*Il pleure sans raison
 Dans ce cœur qui s'écœure.
 Quoi ? nulle trahison?...
 Ce deuil est sans raison.*

*C'est bien la pire peine
 De ne savoir pourquoi
 Sans amour et sans haine
 Mon cœur a tant de peine!*

O poema de Bandeira se estrutura em quatro quadras hexassílabas, com o esquema de rimas *abaa*, onde a última palavra do primeiro verso se repete no final do quarto verso. O poema se serve da evocação da chuva para investigar o estado de espírito melancólico do sujeito poético. Os elementos chuva e choro são colocados em paralelo e remetem à tristeza. As duas primeiras quadras, à maneira de um *ubi sunt*, investigam a melancolia sem razão aparente que experimenta o sujeito poético. A terceira quadra esclarece que não há razão para a dor, enquanto a quarta quadra conclui ser justamente a ausência de causa que torna a tristeza mais doída.

O original apresenta a estrutura adotada pelo tradutor. O poema se desenvolve a partir do paralelo chorar e chover, onde o estado de espírito melancólico pode ser uma projeção da chuva ou o contrário, a chuva refletir o choro.

1 <i>Il pleure dans mon cœur</i>	Chora em meu coração
2 <i>Comme il pleut sur la ville,</i>	Como chove lá fora
3 <i>Quelle est cette langueur</i>	Que desconsolação
4 <i>Qui pénètre mon cœur ?</i>	Me aperta o coração!

A primeira estrofe original opõe claramente o interior do sujeito poético à cidade exterior; na tradução, “Lá fora” traz apenas vagamente a noção do espaço exterior. A pergunta do terceiro e quarto versos anuncia o desconhecimento do sentimento que experimenta o sujeito poético. Bandeira, no entanto, anula o que é a inquietação diante de um sentimento desconhecido e propõe os versos exclamativos. Além disso, trocou o sentido de “*pénètre*” (penetra) por “aperta”, eliminando a ideia de um processo emocional descrito no momento inicial em que ele acontece.

5 <i>Ô bruit doux de la pluie</i>	Oh a chuva no telhado
6 <i>Par terre et sur les toits !</i>	Batendo em doce ruído !
7 <i>Pour un cœur qui s'ennuie</i>	Para as horas de enfado,
8 <i>Ô le chant de la pluie !</i>	Oh a chuva no telhado !

Na segunda estrofe, o tradutor deslocou o sentido do quinto para o sexto verso, suprimiu “*par terre*” (por terra) e repetiu o quinto verso no oitavo, quando o original apresenta uma mudança em direção à harmonia: o quinto verso traz inscrito o doce barulho da chuva e o oitavo o canto da chuva. Nos dois casos a ênfase é dada ao som da chuva, enquanto na tradução esse elemento aparece menos explícito e o oitavo verso repete o quinto, desprezando a progressão presente no original. A supressão do elemento “*cœur*” (coração), no sétimo verso, enfraquece a estrofe na medida em que fica perdida a associação entre coração e sentimento que é o tema geral do poema.

9 <i>Il pleure sans raison</i>	Chora em ti sem razão,
10 <i>Dans ce cœur qui s'écœure .</i>	Coração sem coragem.
11 <i>Quoi ! nulle trahison ?...</i>	Se não houve traição,
12 <i>Ce deuil est sans raison.</i>	Teu luto é sem razão.

Na terceira estrofe, a tradução observa de perto a original. No décimo verso, o acréscimo da preposição “sem” ecoa e reitera a ideia de

ausência que no original se encontra apenas nos versos 9 e 12. O verso 11, inteiramente novo na tradução, introduz uma ideia de condição, /Se não houve traição,/ que vai ser respondida no verso 12. Os acréscimos do pronome oblíquo “ti” (verso 9) e do possessivo “teu” (verso 12) operam uma mudança significativa em relação ao original, que se refere ao coração em terceira pessoa, logo com certo distanciamento. O uso da segunda pessoa, na tradução, ao contrário, expressa uma proximidade.

13 *C'est bien la pire peine*

14 *De ne savoir pourquoi*

15 *Sans amour et sans haine*

16 *Mon cœur a tant de peine !*

Certo, é essa a pior dor :

O não saber por que

Sem ódio e sem amor

Há em mim tamanha dor.

Na quarta estrofe, há o acréscimo de “certo”, no verso 13. O acréscimo deste elemento antecipa e reitera o tom categórico da estrofe. No verso 15, a ordem dos elementos se inverte. E no verso 16, o “*cœur*” (coração) foi novamente suprimido. Esta é a palavra chave do original e se repete cinco vezes no poema, enquanto na tradução, apenas três vezes, o que representa uma perda do efeito da epímone.

Quanto à forma, a tradução segue o original no que concerne à métrica, versos hexassílabos, com esquema de rimas *abaa*, a cada estrofe, observando-se que a última palavra do primeiro verso se repete no último. No original, as rimas, seguindo o esquema citado, são agudas em “*a*” e graves em “*b*” nas três primeiras estrofes e o inverso na quarta estrofe. Na tradução, a segunda estrofe apresenta apenas rimas graves e a quarta estrofe apresenta apenas rimas agudas; nas demais estrofes, o esquema é o mesmo do original. Logo, quanto à forma, os dois poemas não diferem nos aspectos mais destacados.

No que concerne às imagens, evocações sonoras, elementos lexicais e sintaxe, a tradução reflete o poema original nos seus aspectos mais relevantes, porém há cinco omissões lexicais, dois acréscimos e três alterações leves de sentido.

4.6. A RECEPÇÃO DAS TRADUÇÕES

As publicações das traduções de Bandeira começaram bem antes da publicação de *Poemas traduzidos* e como esse volume vem sendo reeditado ao longo do tempo, as críticas e artigos dedicados às traduções de Bandeira surgiram no começo do século XX e continuam a surgir até a atualidade, como é o caso do nosso trabalho aqui.

De maneira geral, as opiniões sobre as traduções de poemas realizadas por Bandeira são positivas. A seguir, citaremos alguns trechos de artigos publicados, começando por Abgar Renault, aqui já citado, no artigo “Notas à margem de algumas traduções de Manuel Bandeira”, publicado pela primeira vez no volume *Homenagem a Manuel Bandeira*, organizado por Drummond em 1936, e republicado em vários outros volumes:

São das páginas mais consideráveis de Manuel Bandeira as traduções de alguns poemas ingleses, que podem ser incorporados à sua obra como produção própria, sem embargo de fidelidade ao original, tais as assimilação e a absorção dos textos estrangeiros, da sua forma, da sua técnica e do seu espírito à forma, à técnica, ao espírito do tradutor. Quero dizer: o que há de indizível nos poemas, a sua parte de silêncio, que transcende o verbo e flutua, como uma aura, acima da forma e da técnica, - isso, que é tudo em poesia, foi transportado para a nossa língua com uma assombrosa felicidade. (RENAULT, In: BANDEIRA, 2009: CXXXVIII).

No volume *Homenagem a Manuel Bandeira* 1986-1988, organizado por Maximiano de Carvalho e Silva, estão reunidos quatro artigos sobre as traduções de Bandeira, sendo o primeiro uma das republicações do artigo de Renault citado acima. Na sequência, há o artigo de Celeste Aída Galeão, “Manuel Bandeira tradutor de poetas alemães”, do qual citamos o trecho a seguir:

Não pudemos, nestes comentários, abarcar todas as traduções que Bandeira fez do alemão, mas acreditamos ter demonstrado que ele se lançava à tarefa com pleno domínio das duas línguas, muita inspiração e o seu saber das técnicas do verso, deixando atrás de si, muitas vezes, o poeta bem brasileiro, para entregar-se totalmente ao gosto e à ambiência característicos da língua original. E sem este seu trabalho a grande maioria de seus leitores teria deixado de conhecer e de fruir uma porção substancial, embora reduzida, da lírica alemã, em especial de autores tão difíceis como

Hoelderlin e Rilke. (GALEÃO, In: SILVA (org.), 1989: 106).

No artigo “O tradutor Manuel Bandeira”, Júlio Castañon Guimarães atesta a ausência de reflexão sobre o processo tradutório de poesia na obra de Bandeira:

Embora tenha desenvolvido como tradutor atividade tão intensa e importante, Manuel Bandeira não elaborou nenhuma reflexão sobre o assunto. Deixou apenas uma ou outra referência à questão em algumas crônicas e cartas. Assim, em uma carta de 1946 a Alphonsus de Guimaraens Filho, expôs de modo sumário, mas percuente, sua postura frente à tarefa de traduzir um poema. O trecho merece ser repetido: “Mas aqui peço licença para lhe dar uma lição: sempre que você quiser traduzir um poema, faça um estudo preliminar no sentido de apurar o que é essencial nele e o que foi introduzido por exigência técnica, sobretudo de rima e métrica. Isto feito, se aparecerem dificuldades que digam respeito ao último elemento (o que não é essencial e pode ser alijado), resolva-as alijando o supérfluo, mesmo que seja bonito”. (GUIMARÃES, In: SILVA (org.), 1989: 366).

Sob o título “Bandeira, tradutor do espanhol”, Maria de Lourdes Martini destaca:

A tradução de poemas em espanhol contempla autores espanhóis e hispano-americanos e vai de um soneto anônimo do Século de Ouro espanhol a textos dos séculos dezenove e vinte. Observa-se, aí, o grande número de poemas de Juan Ramón Jiménez; e, se nos apoiamos no que disse o próprio poeta (“só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informúladas), o “corpus” dos poemas traduzidos oferece dados para a leitura da poesia original do poeta. (MARTINI, In: SILVA (org.), 1989: 424).

Reconhecendo a importância e as falhas dos Poemas traduzidos, Walter Carlos Costa aponta no artigo “Bandeira, importador de poesia”:

Assim, Emily Dickinson, Verlaine e Hölderlin (para citar três dos casos mais significativos), sofrem um processo de equalização. No poema de Emily Dickinson Manuel Bandeira coloca títulos e elimina a grande parte dos ubíquos travessões que imprimem um ritmo tão peculiar à poesia da norte-americana. Verlaine, por sua vez, torna-se menos musical e mais assertivo nas traduções de Bandeira. Quanto a Hölderlin, Bandeira não hesita em alterar, inclusive, a divisão em estrofes e normalizar o uso pouco ortodoxo que caracteriza a linguagem poética do genial alemão. Onde, finalmente, Bandeira está à vontade é com a poesia do fino Juan Ramón Jiménez, de quem ele traduz com uma grande fidelidade de tom nada menos do que trinta e duas canções.

Concluindo, poderíamos dizer que **Poemas traduzidos** merecem uma atenção maior porque revelam, por um lado, como um grande poeta brasileiro incorporou certos procedimentos da poesia internacional e, por outro lado, porque constituem um momento importante na história da tradução de poesia no Brasil. (COSTA, 1986: 106-107).

No ensaio “Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto”, José Paulo Paes discute os paradoxos do tradutor:

Todavia, por mais que se procure modalizar ou matizar, com atenuações de vária ordem, a concepção bandeiriana de intraduzibilidade da poesia, nem por isso se consegue reduzir-lhe de todo o caráter paradoxal. Tanto mais paradoxal quanto vinha de alguém que fez da tradução poética uma atividade regular e que, na esteira dos nossos românticos e parnasianos, não trepidou em pôr em pé de igualdade a atividade criativa e a tradutória, incluindo entre os seus próprios versos três sonetos de Elizabeth Barret Browning em *Libertinagem* e dois poemas de Cristina Rossetti em *Estrela da manhã*, para citar exemplos notórios. De alguém que, em vez de deixar as suas versões poéticas esquecidas nas páginas dos jornais ou revistas onde foram originariamente publicadas, preocupou-se em

lhes dar destino menos efêmero reunindo-as em livro. O que faria supor, se não o gosto da tradução, ao menos a consciência do seu valor e do seu prestígio. Mas até nisto Bandeira se revela contraditório. Conquanto houvesse afirmado que só traduzia “bem os poemas que gostaria de ter feito”, as versões coligidas no volume *Poemas traduzidos* estão longe de haver sido realizadas espontaneamente, por iniciativa própria. Não são poemas a que ele se tivesse particularmente afeiçoado, com os quais tivesse convivido longo tempo, como os dos poetas que, numa ou noutra época, exerceram influência sobre ele. Desses, como já se viu, não verteu nenhum, salvo Goethe. (PAES, 2008: 193).

Como vemos nos trechos citados, pela diversidade de poetas e poemas traduzidos por Bandeira que estão reunidos em *Poemas traduzidos*, é natural que os estudos suscitados se foquem em apenas um ou outro aspecto ali encontrado. Justamente por causa da particular heterogeneidade de poetas e poemas traduzidos, concordamos com Costa, citado acima, que os *Poemas traduzidos* merecem uma atenção maior e por isso damos aqui também a nossa contribuição com esse estudo das traduções dos poemas franceses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira qualidade da proposta de Berman (1995) para o percurso da análise de tradução é a investigação do tradutor, seu projeto e horizonte tradutivo. Ao desenvolver esta etapa observamos que a vasta obra poética de Manuel Bandeira é marcada por uma vocação à interação com outros textos literários. No terceiro capítulo deste estudo, vimos alguns exemplos da interatividade da poesia bandeiriana com os mais diversos autores e textos. Esse interesse pelo *déjà dit* e a presença ostensiva das transtextualidades em sua obra conferem a sua poética um caráter dialógico especialmente rico.

A segunda qualidade da proposta de Berman é observar o texto traduzido, em um primeiro momento, como independente do texto original. Este enfoque garante uma visão isenta de expectativas, favorece a análise objetiva e confere à tradução um estatuto de texto autêntico, livre da tradicional pecha de texto subordinado, inferior. No entanto, o percurso de Berman às vezes se apóia em noções vagas, como é o caso das “zonas problemáticas” e “zonas milagrosas” que pouco acrescentam ao exame da qualidade das traduções. Falta à proposta critérios mais objetivos de avaliação, como aqueles sugeridos por Paulo Henriques Britto (2002 e 2006), dos quais nos valem no exame dos versos.

As traduções de poemas franceses aqui analisadas expõem primeiramente o extremo cuidado do tradutor quanto à preservação da forma dos originais. Sob esse aspecto, as traduções correspondem exatamente às formas originais, inclusive repetindo o defeito quando a forma original é falha, como é o caso do terço rima incompleto de Baudelaire. Para Laranjeira (2003), a área escritural, a distribuição espacial da massa textual do poema sobre a página, sua visibilidade, impõe que:

...um soneto deve ser traduzido por um soneto; uma balada, por uma balada; versos metrificados e rimados por versos metrificados e rimados, mantendo-se, se possível, a isomorfia da métrica e da rima; versos brancos por versos brancos; versos livres por versos livres; e assim por diante. (LARANJEIRA, 2003: 130).

Assim, sob esse aspecto, o trabalho de Bandeira alcança a excelência em todas as traduções. Além do cuidado do tradutor em

manter na tradução a forma do poema original, estrofes e metros, esquemas rítmicos e acentuações repetirem o original quase sempre, as escolhas lexicais, formas verbais e sintaxe em geral se apresentam muito próximas das originais.

À exceção da tradução do poema “XVII” [*Les chères mains*], de Verlaine, em que a soma dos critérios propostos por Britto, citado acima, para estabelecer o grau de perdas e o nível de correspondências é mais ou menos significativo, o que faz desta tradução a mais distante do texto original e por conseguinte hipertextual, as demais traduções apresentam um número baixo de acréscimos, apagamentos e alterações de sentido; dessa forma, considerando esses elementos, as traduções realizadas por Bandeira alcançam um alto nível de correspondência e baixo grau de perdas em relação aos textos originais. Para além desses critérios mais objetivos, as traduções apresentam recursos estéticos bem trabalhados: ritmos, assonâncias, aliterações... de forma que os sentidos recriados conservam a carga poética original. Em suma, as traduções são bons poemas independentemente dos originais e comparados a estes alcançam a qualidade desejável demandada à importação poética.

Todos os textos aqui examinados espelham com elevado grau de precisão seus originais, porém, para nós, as traduções das duas partes do poema de Éluard, “*À sa place*”, que Bandeira traduziu como dois poemas, “Palmeiras” e “Em seu lugar”, são as mais bem sucedida de todas. Tanto pelos dados numéricos que indicam o grau nulo de perda e o nível mais elevado de correspondências, mas também pela criatividade e realces que o tradutor soube dar aos versos em português, sem contudo se afastar dos versos surreais originais. Além disso, o fato do original ser um modelo inovador, com o qual o tradutor não tinha muita experiência, confirma a peculiar plasticidade poética de Bandeira. E aqui não podemos deixar de lembrar o comentário de Mário de Andrade, publicado na Nota Preliminar aos *Poemas traduzidos*, na edição de *Poesia e Prosa*, da José Aguilar, de 1958, a respeito da habilidade de Guilherme de Almeida e de Bandeira em traduzir poetas mulheres, “de criar poemas de mulher”:

Ora, Manuel Bandeira se junta a Guilherme de Almeida para me informar mais um dos segredos da verdadeira tradução poética. Êsse poder de desistência de si mesmo, que deveria ser tão necessário ao tradutor de ficção como a consciência estética. (ANDRADE, In: BANDEIRA, 1958: 572).

O que Mário de Andrade quer dizer com “*poder de desistência de si mesmo*” é precisamente a faculdade de mimetismo poético da qual Bandeira é detentor e que garante a tradução ética.

A publicação dos *Poemas traduzidos* representou a importação de um grande lote de modelos estrangeiros, conservadores e inovadores, para a poesia local. Diante do fato de que a maioria dos poemas traduzidos por Bandeira é em versos regulares, somos levados a supor que a escolha por esses modelos apontaria para uma tentativa de resistência, por parte do poeta Bandeira, à ditadura estética imposta pelo versilibrismo ao longo dos mais de vinte anos decorridos entre a Semana e a publicação de *Poemas traduzidos*. A resistência ao versilibrismo era uma das pautas da Geração de 45, no entanto, Bandeira não tinha muito boas relações com seus membros. Segundo ele próprio confirma em mais um trecho do *Itinerário de Pasárgada*:

Estreei com uma geração que não era a minha e nas gerações seguintes vim encontrando grandes amigos nas suas maiores figuras. Agora está aí roncando bravura a chamada geração de 45: há nela uma meia dúzia de talentos que não me toleram nem como poeta nem como homem. Dou-lhes razão, porque, como o dr. Strauss do meu confrade Austragésilo, eu “positivamente não gosto de mim”. Mas eles acabarão gostando: sei, por experiência, que no Brasil todo sujeito inteligente acaba gostando de mim. (BANDEIRA, 2009: 615).

Bandeira teve razão ao escrever essas palavras que aliássão um rasgo de imodéstia na trajetória de humilíssimo poeta que foi por toda a vida. A publicação de *Poemas traduzidos*, em 1945, contendo suas traduções de oitenta poemas, quase todos em versos regulares, como já foi dito, coincide com a agenda da geração de poetas estreantes em 1945, que desejava o resgate dos versos regulares e, de resto, a restauração dos modelos da poesia tradicional antes do Modernismo. Essa publicação, naquele exato ano, mostra que Bandeira de uma forma não assumida, mas praticada, também participou da militância pró-renovação estética da Geração de 45, ao resgatar valores formais do lirismo abandonados pelas primeiras gerações modernistas, e certamente terminou por conquistar aquela “meia dúzia de talentos” que não o tolerava, como mostram as palavras de Lêdo Ivo, um dos expoentes da

Geração de 45, em seu texto “Estrela da Vida Inteira”, em homenagem ao centenário de Bandeira:

“- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”. Os exegetas predatórios e os fominhas alvejados pelo congelamento das vanguardas têm conferido a este verso de Manuel Bandeira (de “Poética”, que é um microtratado de Retórica) uma interpretação defeituosa e limitadora, como se fosse intenção do poeta condenar o passado e as tradições amontoadas, e só ter olhos e ouvidos para o presente estrepitoso. Outro verso do mesmo poema – “Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis” – confirma e completa a postulação totalizadora e não excludente da teoria poética de Manuel Bandeira e que, em sua nítida e alegre abrangência, tanto estimula a experimentação formal mais desvairada como prestigia as retóricas ilustres e as incursões aos arsenais caluniados. (IVO, In: SILVA (org.), 1989: 399-400).

De fato, os poemas reunidos em *Poemas traduzidos* comprovam o caráter “não excludente” da poética da Bandeira e constituem como que uma homenagem às formas tradicionais da poesia, sem recusar os modelos inovadores também presentes ali. A escolha desses modelos conservadores seria uma alternativa à tendência modernista a tornar hegemônicos os versos livres e brancos, naquele período em que a poesia brasileira passava por um momento de virada e buscava se renovar e encontrar novas formas de expressão.

Em que pese a dificuldade de estabelecer os textos originais e o número limitado de traduções analisadas nesse estudo, podemos perceber o apuro estético de Manuel Bandeira tradutor de poemas. Segundo Levý (2011),

É possível considerar uma tradução como a expressão da individualidade criativa do tradutor e, conseqüentemente, identificar a contribuição de estilo e interpretação pessoal do tradutor para a estrutura resultante da obra. O tradutor é um autor associado a um tempo particular e uma cultura nacional, cuja poética pode ser estudada como uma exemplificação de diferenças na evolução literária de duas nações e as diferenças entre a

poética de duas épocas. Finalmente, podemos investigar a tradução tendo em vista identificar o método do tradutor como a manifestação de uma norma de tradução particular, uma atitude particular de tradução. (LEVY, 2011:13, tradução nossa)³⁰.

No caso do tradutor Bandeira, sua “atitude particular de tradução” revela o cuidado extremoso com a letra, onde o respeito às minudências da corporeidade do poema são visíveis, e para mantê-lo o tradutor se alia ao poeta diligente e conhecedor de arte poética, que, como já citamos no início, tem inclusive entre suas publicações um longo ensaio sobre poesia, *A versificação em língua portuguesa* (1956), escrito para *Enciclopédia Delta Larousse*. Sua facilidade em transitar nas poéticas alheias, nas literaturas estrangeiras sem nenhum complexo de escritor de sistema literário periférico e sua habilidade em se apropriar de outros textos, de criar hipertextos, infiltrar-se em textos alheios ou permitir que outros textos se imiscuissem aos seus, seja para deles tirar proveito sério, seja para deles extrair o riso, seriam fatores que poderiam contaminar sua atividade de tradutor, porém o que se verifica nas traduções dos poemas franceses aqui examinadas é a mestria com que o poeta respeita a diferença entre tradução e criações hipertextuais que permeiam sua obra autoral.

Sua habilidade em manejar a língua, sua criatividade em encontrar soluções por um simples deslocamento dos elementos de seu lugar de origem no verso ou na estrofe, seu rigor em acrescentar e suprimir o mínimo possível fazem de suas traduções do francês ao português peças quase sempre excelentes.

Ao examinarmos essas traduções nos detalhes, percebemos que há uma contradição entre a defesa de modelos hipertextuais e etnocêntricos que vimos em diversos comentários de Bandeira e a sua

³⁰ *It is possible to consider a translation as the expression of the translator's creative individuality and accordingly to identify the contribution of the translator's personal style and interpretation to the resultant structure of the work. The translator is an author associated with a particular time and national culture, whose poetics can be studied as an exemplification of differences in the literary evolution of two nations and differences between the poetics of two epochs. Finally, we can investigate the translation with a view to identify in the translator's method as the manifestation of a particular translation norm, a particular attitude to translation.* (LEVY, 2011:13).

prática. O trabalho de Bandeira resultou em traduções bem realizadas que se coadunam com o que Berman (2013) pondera sobre a finalidade da tradução:

Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objeto ético, é acolher na língua materna esta literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância sua *Sprachlichkeit* e realiza sua manifestação do mundo. (BERMAN, 2013: 99).

Breve, a identificação do tradutor, realizada no início desse estudo, levaria a crer que Bandeira, alcunhado por Mário de Andrade de “São João Batista” do Modernismo, por seu papel de precursor do movimento, seria também o “São Jerônimo” da Geração de 45, pelo modo de traduzir semelhante ao do tradutor da *Vulgata*, para quem o processo tradutório seguiria o princípio de “não traduzir uma palavra a partir de outra palavra, mas o sentido a partir do sentido” (*apud* BERMAN, 2013: 42). No entanto, conclui-se que o resultado do trabalho de Bandeira surpreende positivamente por discrepar de sua própria posição tradutiva; sua performance na tradução dos poemas franceses reunidos em *Poemas traduzidos* coincide antes com os conceitos de Berman de tradução ética e poética.

Para além de merecedoras da síntese elogiosa de Júlio Castañon Guimarães (1989: 366), “...revelam antes de tudo terem sido realizadas por um tradutor culto, por um mestre na arte poética e pela sensibilidade de um poeta”, as traduções dos poemas franceses realizadas por Bandeira, em particular, apresentam muito boa qualidade artística.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme. *Poetas de França*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia traduzida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *et al. Homenagem a Manuel Bandeira*. 2. ed., fac-similar, São Paulo: Metal Leve, 1986.

ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, (s/d).

_____. Tradutores poetas. (Nota preliminar). In: *Poesia e Prosa*. vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 569-573.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, Paixão e Morte – A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANDEIRA, Manuel. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: R.A., 1945.

_____. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1948.

_____. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada Edições de Arte, 1957.

_____. *Poesia e Prosa*. vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. *Poesia e Prosa*. vol. 2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. *A cinza das horas*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 5-44.

_____. *Carnaval*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 45-72.

_____. *O ritmo dissoluto*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 73-93.

_____. *Libertinagem*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 95-120.

_____. *Estrela da manhã*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 121-141.

_____. *Lira dos cinquent'anos*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 143-169.

_____. *Belo Belo*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 171-194.

_____. *Opus 10*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. pp. 195-215.

_____. *Estrela da tarde*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 217-264.

_____. *Mafuá do malungo*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 265-349.

_____. *Poemas traduzidos*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 351-450.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 553-616.

_____. A versificação em língua portuguesa. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 1219-1243.

_____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

BARROSO, Ivo. Os pequenos grandes problemas em prosa de Baudelaire (Prefácio). In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006. p. 5-9.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Tomo I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2012. 1 ed. 1975.

_____. *Œuvres complètes*. Tomo II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1º ed. 1975. A Ligugé/Lagny, 2012.

BENVENISTE, Emile. *Baudelaire*. Edition établie par Chloé Laplantine. Limoges: Lambert-Lucas, 2011.

BERCOT, Martine et Guyaux, André. (org.). *Dix études sur Baudelaire*. Paris: Honoré Champion, 1993.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions* : John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

_____. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

BORGES, J. L. *L'art de la poésie*. Trad. Do inglês ao francês por André Zavriew. Paris: Gallimard, 2002.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, 2002.

_____. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. In: *Terceira Margem* X (15), julho-dezembro, 2006.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARELLI, Mario. *Cultures croisées*. Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes. Paris: Nathan, 1993.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASANOVA, Pascale. *República mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CATFORD, J.C. *Uma teoria lingüística da tradução*. Trad. Centro de tradutores de inglês, PUC/Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980.

COSTA, Walter. Manuel Bandeira, importador de poesia. In: *Travessia*, vol. 5, nº 13. Florianópolis: UFSC, 1986. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17526/16103>>. Acesso em: 06/01/2013.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares, 1975.

Dicionário de Tradutores Literários no Brasil. Disponível em: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>>. Acesso em: 05/01/2013.

ELUARD, Paul. *Œuvres complètes*. Tome I. Bibliothèque de la Pléiade, n° 200. Paris: Gallimard, 1968.

_____. *Œuvres complètes*. Tome II. Bibliothèque de la Pléiade, n° 201. Paris: Gallimard, 1968.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies, Poetics Today*, vol.11(1). Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: 10/04/2012.

FALEIROS, Alvaro. Approches textuelles pour la traduction du poème au Brésil. In : TTR : traduction, terminologie, rédaction. Vol. 19, n° 2, 2006. p. 53-65. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/017824ar>>. Acesso em: 15/02/2013.

FURLAN, Mauri (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Antologia bilingue. Volume 4. Renascimento. Florianópolis: UFSC/ NUPLITT, 2006.

GALEÃO, C.A. Manuel Bandeira tradutor de poetas alemães. In: SILVA, Maximiano C. (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira* 1986-1988. Rio de Janeiro: Presença, 1989. p. 101-106.

GATEAU, Jean-Charles. *Paul Éluard et la peinture surréaliste* (1910-1939). Genebra: Librairie Droz, 1982.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GILL, André. *La muse à Bibi*. Paris: C. Marpon e E. Flammarion, 1881. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201371c/f67.image>>. Acesso em 15/06/2012.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. O tradutor Manuel Bandeira. In: SILVA, Maximiano C. (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira* 1986-1988. Rio de Janeiro: Presença, 1989. p. 365-367.

IVO, Lêdo. Estrela da vida inteira. In: *Homenagem a Manuel Bandeira* 1986-1988. Silva, M.C. (Org.). Rio de Janeiro: Presença, 1989. p. 395-400.

JAMMES, Francis. *Œuvre poétique complète*. Paris: Atlantica, 2006.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*, Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Paris: LGF, 1971.

_____. *Fábulas de La Fontaine*. Trad. Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

LARA, Cecília de. A colaboração estrangeira na revista Klaxon. In: *Revista do IEB*, N° 19, São Paulo, 1977, pp. 37–46. Disponível em: <<http://143.107.31.150/revista/REV019/REV19-03.pdf>>. Acesso em: 14/01/2013.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: EDUSP, 2003.

LEFEVERE, André. *Translating poetry: seven strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/MrcioLima/andr-lefevere-translation-rewriting-and-manipulation-of-literary-fame/>>. Acesso em 15/05/2012.

LEVÝ, Jiří. *The art of translation*. Trad. p/ inglês Patrick Corness. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamin Publish Company, 2011.

LIEVEN D'HULST. Comparative Literature versus Translation Studies: Close Encounters of the Third Kind. In: *European Review*, 2007. Vol. 15, N° 1.

MARTINI, M. L. Bandeira, tradutor do espanhol. In: SILVA, Maximiano C. (Org.). *Homenagem a Manuel Bandeira 1986-1988*. Rio de Janeiro: Presença, 1989. p. 423-425.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II – Épistémologie de l'écriture - Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Célébration de la poésie*. Paris: Verdier, 2001.

MILLIET, Sérgio. *Obras-Primas da Poesia Universal*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1957.

PAES, José Paulo. Bandeira tradutor ou o esquizofrênico incompleto. In: *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 182-196.

RABINOVICI, Moisés. Eu vi Cícero Dias.... In: *Diário do Comércio*. Recife, 9/9/2011.

RASTIER, François. Semiótica das Isotopias. In: GREIMAS, A. J. et al. *Ensaios de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

RENAULT, Abgar. Notas à margem de algumas traduções de Manuel Bandeira. In: *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. pp.CXXXVIII-CXLIV.

RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1997.

RIMBAUD, Arthur. *Arthur Rimbaud Poesia completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RONSDARD, Pierre. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1993.

SILVA, Maximiano de Carvalho e. *Homenagem a Manuel Bandeira – 1986-1988*. Rio de Janeiro: Sociedade Sousa da Silveira/ Monteiro Aranha/ Presença, 1989.

SIMONIN, Michel. *Ronsard / Les amours de Cassandre*. Paris: Klincksieck, 1997.

SUPERVIELLE, Jules. *Œuvres poétiques complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, nº 426. Paris: Gallimard, 1996.

SÜSSEKID, Flora. (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça (2004). Os Pontos Cardeais do Modernismo. In: *Cadernos da ABF*, vol. 3. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/07.htm>>. Acesso em: 16/01/2013.

TEIXEIRA, César Mota. A resistência do olhar. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2002. Nº 3.

TODOROV, T. *et al. Sémantique de la poésie*. Paris: Seuil, 1979.

VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2007. 1ªed. 1962. A Lonrai/ Lagny.
_____. *Poésies* (1866-1880). Paris: Imprimerie Nationale, 1980.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

Imagem 1: Fotografia de Manuel Bandeira. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/2013/07/>>. Acesso em: 01/06/2014.

Imagem 2: Sem título, Cícero Dias, 1929. Disponível em: <http://www.historico.aen.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=23068&evento=4433#menu-galeria>>. Acesso em: 01/06/2014.

Imagem 3: *Coqueiros ao Vento Numa Praia Branca*, Cícero Dias, década de 40. Disponível em: http://www.acervodearte.com.br/acervo/ver_obra.php?acervo=2012>. Acesso em: 01/06/2014.

ANEXOS

ANEXO I – Advertência, *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 1945: 9).

Não tinha eu a mínima intenção de recolher em livro as traduções que se vão ler. Isso porque, com exceção das que figuram nas minhas Poesias Completas e as de três ou quatro poemas de Juan Ramón Jiménez, não as fiz em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria, mas tão somente por dever de ofício, como colaborador do Pensamento da América, o suplemento mensal da Manhã, ou para atender à solicitação de um amigo.

A idéia de as publicar em livro pertence a Murilo Miranda, que me tentou a vaidade acenando-me com uma edição ilustrada pelo grande Guignard. Cedi às suas instâncias, certo de que a arte do desenhista e o bom gosto do editor justificariam por si sós a publicação.

MANUEL BANDEIRA.

ANEXO II – Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 1945: 127).

ÍNDICE

<i>Soneto de Ronsard</i>	11
<i>Doce Tormento</i> (Soror Juana Inés de la Cruz)	12
<i>A Cristo Crucificado</i> (de um autor espanhol não identificado)	14
<i>Anelo</i> (Goethe)	15
<i>A Um Pescador</i> (Salvador Diaz Mirón)	17
<i>Ultimo Instante</i> (Manuel Gutiérrez Nájera)	18
<i>Noturno</i> (José Assuncion Silva)	19
<i>Balada do Linda Menina do Brasil</i> (Rubén Darío)	21
<i>Toda de Negros em Cuba</i> (Federico Garcia Lorca)	23
<i>Rosa d'Alva</i> (Pedro Juan Vignale)	25
<i>Renúncia</i> (Patricia Morgan)	27
<i>Pátio</i> (Jorge Luis Borges)	29

QUATRO POEMAS DE NATAL

I (Rafael de la Fuente)	32
II (González Carballo)	33
III (Victor Londono)	34
IV (Pablo Rojas Guardia)	35
<i>Quatro Haikais de Bashó</i>	37

NOVE POEMAS DE HOELDERLIN

<i>Pôr de Sol</i>	40
<i>O Aplauso dos Homens</i>	41
<i>As Parcas</i>	42
<i>Fantasia do Crepusculo</i>	43
<i>Outrora e Hoje</i>	45
<i>Canto do Destino de Hiperion</i>	46
<i>Metade da Vida</i>	47
.....	48
<i>Lembrança</i>	49

TRÊS SONETOS DE

ELIZABETH BARRETT BROWNING

I	52
---------	----

ANEXO II – A - Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 1945: 128).

II	53
III	54
DOIS POEMAS DE CRISTINA ROSSETTI	
<i>Canção</i>	56
<i>Remember</i>	57
DOIS POEMAS DE EMILY DICKSON	
<i>A Porta de Deus</i>	60
<i>Beleza e Verdade</i>	61
DOIS POEMAS DE ADELAIDE CRAPSEY	
<i>Presságio</i>	64
<i>Triade</i>	65
DOIS POEMAS DE ARCHIBALD MACLEISH	
<i>1892—19</i>	68
<i>Chartres</i>	69
TRES POEMAS DE LANGSTON HUGHES	
<i>Aspiração</i>	72
<i>Poema</i>	73
<i>Lua de Março</i>	74
DOIS POEMAS DE VERLAINE	
I	76
II	77
TRINTA E DUAS CANÇÕES DE JUAN RAMÓN JIMENEZ	
<i>A Menina Idílio</i>	80
<i>Pavilhão</i>	81
<i>A Viagem Definitiva</i>	82

ANEXO II – B - Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 1945: 129).

<i>Deus do Amor</i>	83
<i>O Tesouro</i>	84
<i>Olhos de Ontem</i>	85
<i>De Volta</i>	86
<i>A Castigada</i>	87
<i>A Paz</i>	88
<i>Tu</i>	89
<i>Meu Sítio</i>	90
<i>As Ilusões</i>	91
<i>Jogo</i>	92
<i>A Ausente</i>	93
<i>Gracil</i>	94
<i>A Noite</i>	95
<i>Universo</i>	96
<i>Virtude</i>	97
<i>Deserto e Mar</i>	98
<i>Tua Nudez</i>	99
<i>O Estudante</i>	100
<i>A Única Rosa</i>	101
<i>Contigo, Comigo</i>	102
<i>O Perigo</i>	103
<i>Minha Cabra</i>	104
<i>Primavera</i>	105
<i>Fim de Inverno</i>	106
<i>Branco</i>	107
<i>Agridoce</i>	108
<i>Glória Baixa</i>	109
<i>O Único Amigo</i>	110
<i>Canção de Canções</i>	111

TRÊS POEMAS DE ARTURO TORRES RIOSECO

<i>Primeira Elegia</i>	114
<i>Ausência</i>	119
<i>Elegia a uma Rua</i>	123
<i>Paz</i> (Dirk Rafaelz Camphuysen)	125

ANEXO III – Índice de *Poemas Traduzidos*. (BANDEIRA, 1948: 7).

ÍNDICE

A CRISTO CRUCIFICADO — <i>De autor não identificado</i>	13
SONETO DE RONSARD	14
ANELO — <i>Goethe</i>	15
A UM PESCADOR — <i>Salvador Díaz Mirón</i>	16
ÚLTIMO INSTANTE — <i>Manuel Gutiérrez Nájera</i>	17
NOTURNO — <i>José Asunción Silva</i>	18
BALADA DA LINDA MENINA DO BRASIL — <i>Rubén Darío</i>	20
TOADA DE NEGROS EM CUBA — <i>Frederico García Lorca</i>	22
ROSÁ D'ALVA — <i>Pedro Juan Vignale</i>	23
RENUNCIA — <i>Patricia Morgan</i>	24
PÁTIO — <i>Jorge Luis Borges</i>	26
PAZ — <i>Dirk Rafaełsz Camphuysen</i>	27
SONETO PARA SACHA — <i>Fredy Blank</i>	28
DOR — <i>Enrique González Martínez</i>	29
ORAÇÃO — <i>São Francisco de Assis</i>	30
ÚLTIMO POEMA DE STEFAN ZWEIG	31
UM POEMA DE HEINE	32
CANÇÃO — <i>Antonio Machado</i>	33
TORSO ARCAICO DE APOLO — <i>Rainer Maria Rilke</i>	35
SOMBRAS DA VIOLENCIA — <i>Gerhardt Hauptmann</i>	36
DEDALO — <i>Jaime Torres Bodet</i>	38
PALMEIRAS — <i>Paul Eluard</i>	40
A. — <i>Alfonso Reyes</i>	41
MEU HUMILDE AMIGO — <i>Francis Jammes</i> ..	42
GOTA DE ÁGUA — <i>Homero Icaza Sanchez</i> ..	43
O VENTO REPOUSA — <i>Garibaldi Alexandrini</i> ..	44
ANÉLITOS — <i>Cláudio Allori</i>	45
PÁSSAROS AO SOL — <i>Aldo Capasso</i>	46
ESCALADA AO CÉU — <i>Luigi Fiorentino</i>	47

ANEXO III – A - Índice de *Poemas Traduzidos*. (BANDEIRA, 1948: 8-9).

CALEFRIO AQUERONTICO — <i>Liliencron</i> ..	48
ELEGIA A JACQUES ROUMAIN NO CEU DE HAITI — <i>Nicolás Guillén</i>	49
QUATRO POEMAS DE NATAL	
I — Rafael de la Fuente	57
II — González Carballo	58
III — Victor Londono	59
IV — Pablo Rojas Guardia	60
SEIS POEMAS DE JUANA INES DE LA CRUZ	
Fragmento do divino narciso	65
Doce tormento	70
Acalanto para Deus Menino	72
Quatro hai-kais de bashô	73
NOVE POEMAS DE HOELDERLIN	
Pôr do sol	79
O aplauso dos homens	80
As parcas	81
Fantasia do crepúsculo	82
Outora e hoje	83
Canto do destino de hiperion	84
Metade da vida	85
Maduras estão	86
Lembrança	87
QUATRO SONETOS DE ELIZABETH BARRETT BROWNING	
I	91
II	92
III	93
IV	94
DOIS POEMAS DE CRISTINA ROSSETTI	
Canção	97
Remember	98
CINCO POEMAS DE EMILY DICKINSON	
A porta de Deus	101
Beleza e verdade	102
Nunca vi um campo de urzes	103
Cemitério	104
Minha vida acabou duas vezes	105

DOIS POEMAS DE ADELAIDE CRAPSEY	
Presságio	109
Triade	110
DOIS SONETOS DE GABRIELA MISTRAL	
O pensador de Rodin	113
Primeiro soneto da morte	114
DOIS POEMAS DE ARCHIBALD MCLEISH	
1892 - 19	117
Chartres	118
TRÊS POEMAS DE LANGSTON HUGHES	
Aspiração	121
Poema	122
Lua de março	123
DOIS POEMAS DE VERLAINE	
I	127
II	128
TRINTA E DUAS CANÇÕES DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	
A menina idílio	131
Pavilhão	132
A viagem definitiva	133
Deus do amor	134
O tesouro	135
Olhos de ontem	136
De volta	137
A castigada	138
A paz	139
Tu	140
Meu sítio	141
As ilusões	142
Jogo	143
A ausente	144
Grácil	145
A noite	146
Universo	147
Virtude	148
Deserto e mar	149
Tua noidez	150
O estudante	151

ANEXO III – B - Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 1948: 10).

A única rosa	152
Contigo, comigo	153
O perigo	154
Minha cabra	155
Primavera	156
Fim de inverno	157
Branco	158
Agridoce	159
Glória Baixa	160
O único amigo	161
Canção de canções.....	162
TRES POEMAS DE ARTURO TORRES RIO-	
SECO	
Primeira elegia	165
Ausência	169
Elegia a uma rua.....	173
DOIS POEMAS DE RAFAEL ALBERTI	
Um poema de marinero en tierra.....	177
O touro da morte.....	178

ANEXO IV – Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 1956: 7).

INDICE GERAL

A CRISTO CRUCIFICADO — <i>De autor espanhol não identificado</i>	13
PARÁFRASE DE RONSARD	14
ANELO — <i>Goethe</i>	15
A UM PESCADOR — <i>Salvador Diaz Mirón</i>	17
ÚLTIMO INSTANTE — <i>Manuel Gutiérrez Nájera</i>	18
NOTURNO — <i>José Asunción Silva</i>	19
ODE À PÁTRIA — <i>Eduardo Ritter Aislán</i>	22
ROSA DALVA — <i>Pedro Juan Vignale</i>	24
RENÚNCIA — <i>Patricia Morgan</i>	26
PÁTIO — <i>Jorge Luís Borges</i>	28
PAZ — <i>Dirk Rafaeisz Camphuysen</i>	29
SONETO PARA SACHA — <i>Fredy Blank</i>	30
DOR — <i>Enrique González Martínez</i>	31
ORAÇÃO — <i>São Francisco de Assis</i>	32
ÚLTIMO POEMA DE STEFAN ZWEIG	33
UM POEMA DE HEINE	34
CANÇÃO — <i>Antonio Machado</i>	35
SONETO — <i>E. E. Cummings</i>	38
TORSO ARCAICO DE APOLO — <i>Rainer Maria Rilke</i> ..	39
SOMBRAS DA VIOLÊNCIA — <i>Gerhardt Hauptmann</i> ..	40
DEDALO — <i>Jaime Tórres Bodet</i>	42
O APELO — <i>Jules Supervielle</i>	44
A. — <i>Alfonso Reyes</i>	46
MEU HUMILDE AMIGO — <i>Francis Jammes</i>	47
GOTA DE ÁGUA — <i>Homero Icaza Sánchez</i>	48
O VENTO REPOUSA — <i>Garibaldi Alessandrini</i>	50
ANELITOS — <i>Claudio Allori</i>	51
PÁSSAROS AO SOL — <i>Aldo Capasso</i>	52
ESCALADA AO CÉU — <i>Luigi Fiorentino</i>	53
CALEFRIO AQUERÔNTICO — <i>Lilencron</i>	54
EM MEMÓRIA DE NUSCH ELUARD — <i>Vítěslav Nezval</i> ..	55
MARINHA — <i>Mariano Brull</i>	56
ACALANTO — <i>Elizabeth Bishop</i>	58
ELEGIA A JACQUES ROUMAIN NO CÉU DE HAITI — <i>Nicolas Guillén</i>	60
CANÇÕES DO JARDINEIRO — <i>Eugenio Florit</i>	67

ANEXO IV – A – Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 1956: 8-9).

DOIS POEMAS DE RUBEN DARIO	73	QUATRO SONETOS DE ELIZABETH BARRETT BROWNING	
BALADA DA LINDA MENINA DO BRASIL	75	I —	137
O FATAL		II —	138
DOIS POEMAS DE GARCIA LORCA	79	III —	139
TOADA DE NEGROS EM CUBA	81	IV —	140
BALADA DA PRACINHA		DOIS POEMAS DE CHRISTINA ROSSETTI	
DOIS POEMAS DE PAUL ELIARD	87	CANÇÃO	143
PALMEIRAS	88	REMEMBER	144
EM SEU LUGAR		CINCO POEMAS DE EMILY DICKINSON	
QUATRO POEMAS DE ARALDO SASSONE		A PORTA DE DEUS	147
DESPERTAR SEM PASSADO	91	BELEZA E VERDADE	148
OUTONO	92	NUNCA VI UM CAMPO DE URZES	149
PELICIDADE	93	CEMITÉRIO	150
SANTA MARIA	94	MINHA VIDA ACABOU DUAS VEZES	151
QUATRO POEMAS DE NATAL		DOIS POEMAS DE ADELAIDE CRAFTSEY	
I — Rafael de la Fuente	97	PRESSAGIO	155
II — Gonzales Carballo	98	TRIADÉ	156
III — Victor Londeño	99	DOIS SONETOS DE GABRIELA MISTRAL	
IV — Pablo Rojas Guardia	100	O PENSADOR DE RODIN	159
VERSOS DE JUANA INES DE LA CRUZ		PRIMEIRO SONETO DA MORTE	160
FRAGMENTO DO DIVINO NARCISO	105	DOIS POEMAS DE ARCHIBALD MCLEISH	
REDONDILHAS	111	1892-19...	163
ACALANTO PARA DEUS MENINO	116	CHARTRES	164
QUATRO HAICAI DE BASHO	117	TRES POEMAS DE LANGSTON HUGHES	
NOVE POEMAS DE HOELDERLIN		ASPIRAÇÃO	167
POR DE SOL	123	POEMA	168
O APLAUSO DOS HOMENS	124	LUA DE MARÇO	169
AS PARCAS	125	TRES POEMAS DE VERLAINE	
FANTASIA DO CREPUSCULO	126	I —	173
OUTRORA E HOJE	128	II —	174
CANTO DO DESTINO DE HIPERION	129	III —	175
METADE DA VIDA	130		
MADURAS ESTÃO	131		
LEMBRANÇA	132		

ANEXO IV – B – Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 1956: 10).

TRINTA E DUAS CANÇÕES DE JUAN RAMÓN GL	
MÉNEZ	
A MENINA IDÍLIO	179
PAVILHÃO	180
A VIAGEM DEFINITIVA	181
DEUS DO AMOR	182
O TESOURO	183
OLHOS DE ONTEM	184
DE VOLTA	185
A CASTIGADA	186
A PAZ	187
TU	188
MEU SÍTIO	189
AS ILUSÕES	190
JOGO	191
A AUSENTE	192
GRACIL	193
A NOITE	194
UNIVERSO	195
VIRTUDE	196
DESEERTO E MAR	197
TUA NUDEZ	198
O ESTUDANTE	199
A ÚNICA ROSA	200
CONTIGO, COMIGO	201
O PERIGO	202
MINHA CABRA	203
PRIMAVERA	204
FIM DE INVERNO	205
BRANCO	206
AGRIDOCE	207
GLÓRIA BAIXA	208
O ÚNICO AMIGO	209
CANÇÃO DE CANÇÕES	210
TRÊS POEMAS DE ARTURO TORRES RIOSECO	
PRIMEIRA ELEGIA	213
AUSENCIA	214
ELEGIA A UMA RUA	215
DOIS POEMAS DE RAFAEL ALBERTI	
UM POEMA DE MARINERO EN TIERRA	217
O TOURO DA MORTE	218

ANEXO V – Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 2009: CCLXV).

ÍNDICES / ÍNDICE GERAL	CCLXV
324; Tôada 324; Agradecendo doces a Stella Leonantos 325; Madrigal epitalâmico 325; Bodas de ouro 326; Resposta a Alberto de Serpo 326; Carrão postal 326; A Antenor Nascentes 326; Allinges 327; Carla 327; Tuquinha 327; Epitalâmio para Maria da Glória e Rodolfo 328; Ria, Rosa, Rial 328; Fôtos de Ano-Bom a Murilo e Saudade 329; Dedicatória de Opus 10 a Thiago e Pomona 329; Nossa Senhora de Nazareth 329; Canção de amor 330; Portugal, meu avozinho 330; A Afonso 331; Saudação a Vinícius de Moraes 332; Resposta a Carlos Drummond de Andrade 333; Tema e voltas 333; O Palacete dos Amores 334; Trovas para Ademar 334; Viriato octogenário 338; Balança de março de 1939 335; Mote e Gloas 336; Saudades do Rio Antigo 337; Improviso 338; A espada de ouro 338; Craveiro, dá-me uma rosa 339; Elegia de agosto 340; O obelisco 340; Raquel 341; Helena Maria 341; Edméa 342; Elegia inútil 342; Imagens de Juiz de Fora 343; A Guimarães Rosa 344; Remque a Guimarães Rosa 345; Louvado e prece 345; A MANEIRA DE... — Alberto de Oliveira 347; ...Olegário Mariano 347; ...Augusto Frederico Schmidt 348; ...E.E. Cummings 349	
POEMAS TRADUZIDOS	351
A Cristo crucificado 353; Anelo 353; A um pescador 354; Último instante 355; Noturno 355; Ode à pátria 357; Rosa D'Alm 358; Renúncia 359; Pátio 360; Paz 360; Soneto para Sacha 361; De 361; Oração 362; Último poema de Stefan Zweig 362; Um poema de Heine 363; Canção 363; Soneto 365; Tórso arcaico de Apolo 366; Sombras da violência 366; Dédalo 368; O apelo 369; A. 370; Meu humilde amigo 370; Gota de água 371; O vento repousa 372; Anêlitos 372; Pássaros ao sol 373; Escalada ao céu 373; Calefrio aquerôntico 374; Em memória de Nusch Éluard 374; Marinha 375; Acalanto 376; Elegia a Jacques Roumain no céu de Haiti 377; Canções do jardim 382; Epitáfio 384; De "O profeta" 384; Horóscopo 384; Das "rimas" 385; Monada terrestre 386; Epílogo 386; Três poemas 387; Um poema de Chagall 388; Nossa Senhora da Termina 389; DOIS POEMAS DE RUBÉN DARÍO — Balada da linda menina do Brasil 390; O fúal 391; DOIS POEMAS DE GARCÍA LORCA — Tôada de negros em Cuba 392; Balada da pracinha 393; DOIS POEMAS DE PAUL ÉLUARD — Palmeiras 395; Em seu lugar 395; QUATRO POEMAS DE ARALDO SASSONE — Despertar sem passado 396; Outono 396; Felicidade 396; Santa Maria 397; QUATRO POEMAS DE NATAL — I 397; II 398; III 399; IV 399; VERSOS DE JULIANA INÊS DE LA CRUZ — Fragmento de "O divino Narciso" 401; Redondilhas 405; Acalanto para Deus Menino 409; NOVE POEMAS DE HOELDERLIN — Pôr de sol 410; O aplauso dos homens 410; As Parcas 410; Fantasia do crepúsculo 411; Outono e hoje 412; Canto do destino de Hiperion 412; Metade da vida 413; Maduras estão 413; Lembrança 414; Quatro sonetos de Elizabeth Barrett Browning 415; DOIS POEMAS DE CHRISTINA ROSSETTI — Canção 418; Remember 418; CINCO POEMAS DE EMILY DICKINSON — À porta de Deus 419; Beleza e verdade 419; Nunca vi um campo de urzes 420; Cemitério 420; DOIS POEMAS DE ADELAIDE CRAPSEY — Presságio 421; Tríade 421; DOIS SONETOS DE GABRIELA MISTRAL — O Pensador de Rodin 421; Primeiro soneto da morte 422; DOIS POEMAS DE ARCHIBALD MCLEISH — 1892.19... 422; Charles 423; TRÊS POEMAS DE LANGSTON HUGHES — Aspiration 424; Poema 424; Lua de março 424; TRÊS POEMAS DE VERLAINE — I 425; II 425; III 426; TRINTA E DUAS CANÇÕES DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ — A menina lábio 427; Pavilhão 427; O resumo 428; Olhos de ontem 428; A viagem definitiva 429; Deus do	

ANEXO V – A – Índice de *Poemas traduzidos*. (BANDEIRA, 2009: CCLXVI).

MANUEL BANDEIRA / POESIA COMPLETA E PROSA

CCLXVI

amor 429; De volta 430; A castigada 430; A paz 431; Tu 432; Meu sítio 432; As ilusões 432; Jogo 433; A ausente 433; Grácil 434; A noite 434; Universo 434; Virtude 434; Deserto e mar 434; Tua nudez 435; O estudante 435; A única rosa 435; Contigo, comigo 435; O perigo 436; Minha cabra 437; Primavera 437; Branco 438; Agridoce 438; Glória baixa 439; O único amigo 439; Canção de canções 439; TRÊS POEMAS DE ARTURO TORRES RIOSECO — Primeira elegia 440; Ausência 443; Elegia a uma rua 446; DOIS POEMAS DE RAFAEL ALBERTI — Um poema de Marinero en tierra 447; O touro da morte 448; POEMAS DE PABLO ANTONIO CUADRA — Meditação ante um poema antigo 448; A rosa 449; Jaculatória ao rio 449; Autossaneto 449

FORTUNA CRÍTICA DA PROSA CCLIII

Diário (Sergio Milliet) cclv; O cronista Manuel Bandeira (Paulo Mendes Campos) cclvi; Pequeninhas nada, graças aéreas e certas coisas (Luiz Dantas) cclix

PROSA SELETA 451

CRÔNICAS DA PROVÍNCIA DO BRASIL 453

Bahia 455; Fala brasileira 463; Um purista do estilo colonial 465; As Câmaras Municipais no Brasil 467; Velhas igrejas 469; O que era o Pernambuco de 1821 470; A festa de N.S. da Glória do Oiteiro 473; Arquitetura brasileira 476; Crônica de 1880 477; Na câmara-ardente de José do Patrocínio Filho 480; O enterro de Sinhô 482; Pequeno 484; Um grande artista pernambucano 486; Recife 488; O sonho de França Júnior 489; Presente! 491; Graça Aninha 493; Augusto Frederico Schmidt 495; Guilherme de Almeida 497; Mário de Andrade 498; Raul de Leoni 500; Poesia do sertão 502; O místico 504; A trilha do Curvelo 505; Sambistas 507; A Nova Gnomonia 509; Reis vagabundos 512; Golpe do chapéu 514; Romance do beco 516; Candomblé 517; Lenine 519; Os que marcam rendez-vous com a morte 521; Leituras de mocinhas 522; Impressões de um cristão-novo do regionalismo 525; Portinari 527; Tarsila antropófaga 528; O "nosso" Saint-Hilaire 529; Velórios 531; Fragmentos 533

OUTRAS CRÔNICAS 537

Casanova 539; O heroísmo de Carlito 541; Elizabeth Barrett Browning 544; O coração inumerável 547; No mundo de Proust 549

ITINERÁRIO DE PASÁRGADA 553

ANDORINHA, ANDORINHA 617

1ª PESSOA DO SINGULAR — Quem sou eu? 621; O quintal 622; Fui filmado 623; Cheia! As cheias!... 624; Minha adolescência 625; Gasmilhos da pensão 626; Carta a mestre. Coração 627; Aviso aos navegantes 628; No festival do escritor 628; Meus poemas de Natal 630; Mestre, contramestre 633; Vênia a Suécia 634; Fala o ex-encadernador 635; Semana cheia 636; Noite de autógrafos 637; Prefácio gentil e injusto 638; Direito por linhas tortas 639; ARTE PARA OS OLHOS — Guignard 641; Oswald Góeldi 645; Dianira: pobreza feliz 648; Escrever para o homem da rua 649; Pérez Rubia, retratista 651; Retratos de Smalovich 653; Direção do museu 654; O salão moderno 655; OUVROS

ANEXO VI – Poemas de Bandeira em francês. (BANDEIRA, 2009: 102-103).

Chambre vide

*Petit chat blanc et gris
Reste encore dans la chambre
La nuit est si noire dehors
Et le silence pèse*

*Ce soir je crains la nuit
Petit chat frère du silence
Reste encore
Reste auprès de moi
Petit chat blanc et gris
Petit chat*

*La nuit pèse
Il n'y a pas de papillons de nuit
Où sont donc ces bêtes ?
Les mouches dorment sur le fil de l'électricité
Je suis trop seul vivant dans cette chambre
Petit chat frère du silence
Reste à mes côtés
Car il faut que je sente la vie auprès de moi
Et c'est toi qui fais que la chambre n'est pas vide
Petit chat blanc et gris
Reste dans la chambre
Eveillé minutieux et lucide
Petit chat blanc et gris
Petit chat.*

Bonheur lyrique

*Cœur de phtisique
O mon cœur lyrique
Ton bonheur ne peut pas être comme celui des autres
Il faut que tu te fabriques
Un bonheur unique*

*Un bonheur qui soit comme le piteux lustucru en chiffon d'une enfant
pauvre*

- *Fait par elle-même.*

ANEXO VI – A – Poemas de Bandeira em francês. (BANDEIRA, 2009: 131).

Chanson des petits esclaves

*Constellations
Maîtresses vraiment
Trop insouciantes
O petits esclaves
Secouez vos chaînes*

*Les cieux sont plus sombres
Que les beaux miroirs
Finis les tracas
Finie toute peine.*

*O petits esclaves
Black-boulez les reines*

*La folle journée
J'aurai vite fait
D'avoir mis d'amlée*

*Toutes les sirènes
Sous mes arrosoirs*

Car voici demain

*O petits esclaves
Secouez vos chaînes
Donnez-vous la main.*

ANEXO VII – Os Sapos – (BANDEIRA, 2009: 48-50).

Enfunando os papos,
Saem da penumbra,
Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.

Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
- "Meu pai foi à guerra!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - "Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.

Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,

Mas há artes poéticas..."

Urra o sapo-boi:
- "Meu pai foi rei!" - "Foi!"
- "Não foi!" - "Foi!" - "Não foi!".

Brada em um assomo
O sapo-tanoeiro:
- A grande arte é como
Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.
Tudo quanto é belo,
Tudo quanto é vário,
Canta no martelo".
Outros, sapos-pipas
(Um mal em si cabe),
Falam pelas tripas,
- "Sei!" - "Não sabe!" - "Sabe!".

Longe dessa grita,

Lá onde mais densa
A noite infinita
Veste a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fê,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...

ANEXO VIII - O apelo – Tradução de um poema de Jules Supervielle por Bandeira. (BANDEIRA, 2009: 369).

Um apelo, um grito
Longínquo, abafado,
Quase imperceptível,
Erra no infinito
Coração da noite.
Do fundo da guerra,
Do fundo da França,
Expirando avança,
Desmaia, persiste,
Procura ganhar
Força e consistência
No espaço, procura
Com perseverança
Um apoio à beira
Do silêncio enorme.
Súbito me escolhe
E cala-se em mim.
Sirvo-lhe de abrigo,
Sirvo-lhe de leito,
Ajudo-o a acabar.
Como conseguiste,
Persistente apelo,
Passar o oceano,
Entrar no meu tempo,
Nele demorar?
De que lábio humano,
De que fundas trevas
Vens como expressão
De última vontade?
De que subterrâneo
Ou de que retiro
De lenta agonia
Até mim te elevas,
Lânguido suspiro,
Último suspiro?
Pequenino apelo
Quase a perecer,
Acabou-se a guerra,

A França renasce;
Poderás já agora
Ceder ao silêncio,
Deixar-te morrer.

ANEXO IX - L'appel - Jules Supervielle (SUPERVIELLE, 1996).

*Les dames en noir prirent leur violon
Afin de jouer, le dos au miroir.
Le vent s'effaçait comme aux meilleurs jours
Pour mieux écouter l'obscur musique.
Mais presque aussitôt pris d'un grand oubli
Le violon se tut dans les bras des femmes
Comme un enfant nu qui s'est endormi
Au milieu des arbres.
Rien ne semblait plus devoir animer
L'immobile archet, le violon de marbre,
Et ce fut alors qu'au fond du sommeil
Quelqu'un me souffla: «Vous seul le pourriez,
Venez tout de suite.»*

ANEXO X - *L'horoscope* - (LA FONTAINE, 1971).

*On rencontre sa destinée
 Souvent par des chemins qu'on prend pour l'éviter.
 Un Père eut pour toute lignée
 Un fils qu'il aima trop, jusques à consulter
 Sur le sort de sa géniture
 Les Diseurs de bonne aventure.
 Un de ces gens lui dit, que des Lions surtout
 Il éloignât l'enfant jusques à certain âge :
 Jusqu'à vingt ans, point davantage.
 Le Père pour venir à bout
 D'une précaution sur qui roulait la vie
 De celui qu'il aimait, défendit que jamais
 On lui laissât passer le seuil de son palais.
 Il pouvait sans sortir contenter son envie,
 Avec ses compagnons tout le jour badiner,
 Sauter, courir, se promener.
 Quand il fut en l'âge où la chasse
 Plaît le plus aux jeunes esprits,
 Cet exercice avec mépris
 Lui fut dépeint ; mais, quoi qu'on fasse,
 Propos, conseil, enseignement,
 Rien ne change un tempérament.
 Le jeune homme, inquiet, ardent, plein de courage,
 A peine se sentit des bouillons d'un tel âge,
 Qu'il soupira pour ce plaisir.
 Plus l'obstacle était grand, plus fort fut le désir.
 Il savait le sujet des fatales défenses ;
 Et comme ce logis plein de magnificences
 Abondait partout en tableaux,
 Et que la laine et les pinceaux
 Traçaient de tous côtés chasses et paysages,
 En cet endroit des animaux,
 En cet autre des personnages,
 Le jeune homme s'émut, voyant peint un Lion.
 Ah ! monstre, cria-t-il, c'est toi qui me fais vivre
 Dans l'ombre et dans les fers. A ces mots, il se livre
 Aux transports violents de l'indignation,
 Porte le poing sur l'innocente bête.
 Sous la tapisserie un clou se rencontra.*

*Ce clou le blesse ; il pénétra
 Jusqu'aux ressorts de l'âme ; et cette chère tête
 Pour qui l'art d'Esculape en vain fit ce qu'il put,
 Dut sa perte à ces soins qu'on prit pour son salut.
 Même précaution nuisit au Poète Eschyle.*

*Quelque Devin le menaça, dit-on,
 De la chute d'une maison.*

*Aussitôt il quitta la ville,
 Mit son lit en plein champ, loin des toits, sous les cieux.
 Un Aigle, qui portait en l'air une Tortue,
 Passa par là, vit l'homme, et sur sa tête nue,
 Qui parut un morceau de rocher à ses yeux,
 Étant de cheveux dépourvue,
 Laissa tomber sa proie, afin de la casser :
 Le pauvre Eschyle ainsi sut ses jours avancer.*

*De ces exemples il résulte
 Que cet art, s'il est vrai, fait tomber dans les maux
 Que craint celui qui le consulte ;
 Mais je l'en justifie, et maintiens qu'il est faux.
 Je ne crois point que la nature
 Se soit lié les mains, et nous les lie encor,
 Jusqu'au point de marquer dans les cieux notre sort.
 Il dépend d'une conjoncture
 De lieux, de personnes, de temps ;
 Non des conjonctions de tous ces charlatans.
 Ce Berger et ce Roi sont sous même planète ;
 L'un d'eux porte le sceptre, et l'autre la houlette :
 Jupiter le voulait ainsi.*

*Qu'est-ce que Jupiter ? un corps sans connaissance.
 D'où vient donc que son influence
 Agit différemment sur ces deux hommes-ci ?
 Puis comment pénétrer jusques à notre monde ?
 Comment percer des airs la campagne profonde ?
 Percer Mars, le Soleil, et des vuides sans fin ?
 Un atome la peut détourner en chemin :
 Où l'iront retrouver les faiseurs d'horoscope ?*

*L'état où nous voyons l'Europe
 Mérite que du moins quelqu'un d'eux l'ait prévu ;
 Que ne l'a-t-il donc dit ? Mais nul d'eux ne l'a su.
 L'immense éloignement, le point, et sa vitesse,
 Celle aussi de nos passions,*

*Permettent-ils à leur faiblesse
De suivre pas à pas toutes nos actions ?
Notre sort en dépend : sa course entre-suivie ,
Ne va, non plus que nous, jamais d'un même pas ;
Et ces gens veulent au compas,
Tracer le cours de notre vie !
Il ne se faut point arrêter
Aux deux faits ambigus que je viens de conter.
Ce fils par trop chéri ni le bonhomme Eschyle,
N'y font rien. Tout aveugle et menteur qu'est cet art,
Il peut frapper au but une fois entre mille ;
Ce sont des effets du hasard.*

ANEXO XI - O horóscopo – Tradução de Milton Amado - (LA FONTAINE, 1989).

O destino, por vezes, é encontrado
na estrada que se toma a fim de o evitar.
Certo homem tinha um filho, tão amado
que até chegou a consultar
sobre a sorte de seu adorado menino
os que predizem o destino.
Disse-lhe um desses que sobretudo dos leões
afastasse a criança, até uma certa idade:
até vinte anos, nada mais.
O pai, tomando precauções
para ao filho evitar consequências fatais,
proibiu, com a maior severidade,
que o deixassem transpor os umbrais do solar.
Podia, sem sair, saltar, correr, passear,
brincar com os companheiros todo o dia,
pois ali dentro tudo encontraria.
Chegado à idade em que a caçada
aos espíritos jovens mais agrada,
foi-lhe descrito com desdém
esse exercício; mas ninguém,
com ensinamentos, conselhos, advertências,
é capaz de mudar as naturais tendências.
O corajoso, inquieto, ardoroso rapaz,
mal dessa idade o fogo sente,
por tal prazer suspira ansiosamente.
Se o obstáculo era grande, o anseio era tenaz.
Da fatal proibição sabia ele o motivo.
E como o seu plácido deslumbrante
quadros tivesse em toda parte,
onde tecidos e pincéis, com arte,
lhe mostravam caçadas bem ao vivo,
neste ponto animais, personagens adiante,
agitou-se o rapaz ao ver pintado um leão.
"Ah, monstro!" - disse. - "És tu que me tens na prisão,
encadeado e na sombra?" Ao dizê-lo, com ira
tremenda, contra a fera inocente se atira.
Sob a tapeçaria um prego se encontrava,
que o fere e fundamente em seu corpo se crava.

E esse jovem, por quem a arte preclara
de Esculápio fez tudo (e tudo em vão),
foi dever sua perda à precaução
que só para salvá-lo se tomara.
Com o vate Ésquilo o mesmo passou.
Havendo-o um adivinho ameaçado
com a queda de uma casa, abandonou
as cidades, seu leito colocando
longe de tetos, sob os céus, em pleno prado.
Com uma tartaruga entre as garrafas, voando,
vê-lhe uma águia a cabeça desprovida
de cabelos, que aos olhos seus parece
uma pedra redonda e bem polida.
Para o casco romper, deixa a presa tombar.
Veloz, da tartaruga a casca desce,
cai sobre Ésquilo e o faz seus dias abreviar.
De exemplos tais resulta
que essa arte, se veraz, leva quem a consulta
a sucumbir ao mal que mais está temendo.
Ao dizer que ela é falsa, eu a defendo.
Não posso crer que a natureza queira
atar suas mãos e as nossas, de maneira
a prefixar nos céus nossa sorte futura.
Esta depende de uma conjuntura,
de lugares, pessoas, ocasiões,
e não de charlatães e suas conjunções.
Pastor e rei no mesmo globo estão:
um leva o cetro; o outro, o bordão;
Júpiter lhes marcou destino diferente.
E que é Júpiter? Só um planeta inconsciente.
Como pode esses dois homens influenciar
diversamente assim?
Como consegue em nossa esfera penetrar?
Como o intermínio espaço ele atravessa,
furando Marte, o Sol, as ampliações sem fim?
Num átomo tropeça
e eis que logo da rota se desvia.
E os que fazem horóscopos, então,
onde o procurarão?
O estado em que se encontra a Europa merecia
que um deles pelo menos o previsse.

Por que nenhum o disse?

Porque nenhum sabia, é o que sugiro.

O imenso afastamento, o ponto, o veloz giro,

que ao de nossas paixões é bem igual,

permitem à fraqueza de um mortal

seguir nossas ações passo após passo,

traçar-nos o fadário?

O curso planetário,

como o nosso, jamais segue ao mesmo compasso:

e quer tal gente, com astral engodo,

marcar de nossa vida o curso todo!

Não nos devem deter estas histórias

ambíguas que narrei. Nada é provado

pelo ocorrido ao bom Ésquilo e ao filho amado.

Tais artes, mesmo cegas e ilusórias,

uma vez entre mil num alvo acertarão.

Coincidências de acaso apenas são.

ANEXO XII - Poema de Paul Éluard, traduzido por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, em 1943. (DRUMMOND, 2011, p. 132-39).

Liberté

Um único pensamento

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Nos meus cadernos de escola
Nesta carteira nas árvores
Nas areias e na neve
Escrevo teu nome

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Em toda página lida
Em toda página branca
Pedra sangue papel cinza
Escrevo teu nome

Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

Nas paredes redouradas
Na armadura dos guerreiros
E na coroa dos reis
Escrevo teu nome

Sur la jungle et le désert
Sur les nids et les gîtes
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

Nas jângales, no deserto
Nos ninhos e nas giestas
Nos ecos da minha infância
Escrevo teu nome

Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom

Nas maravilhas das noites
No pão branco da alvorada
Nas estações enlaçadas
Escrevo teu nome

Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

Em meus farrapos de azul
No tanque sol que mofou
No lago lua vivendo
Escrevo teu nome

*Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom*

Nas campinas no horizonte
Nas asas dos passarinhos
E no moinho das sombras
Escrevo teu nome

*Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur les bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom*

Em cada sopro de aurora
Na água do mar nos navios
Na serrania demente
Escrevo teu nome

*Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom*

Até na espuma das nuvens
No suor das tempestades
Na chuva insípida e espessa
Escrevo teu nome

*Sur les formes scintillantes
Sur les cloches des couleurs
Sur la vérité physique
J'écris ton nom*

Nas formas resplandescentes
Nos sinos das sete cores
E na física verdade
Escrevo teu nome

*Sur les sentiers éveillés
Sur les routes déployées
Sur les places qui débordent
J'écris ton nom*

Nas veredas acordadas
E nos caminhos abertos
Nas praças regorgitantes
Escrevo teu nome

*Sur la lampe qui s'allume
Sur la lampe qui s'éteint
Sur mes maisons réunies
J'écris ton nom*

Na lâmpada que se acende
Na lâmpada que se apaga
Em minhas casas reunidas
Escrevo teu nome

*Sur le fruit coupé en deux
Du miroir et de ma chambre
Sur mon lit coquille vide
J'écris ton nom*

No fruto partido em dois
De meu espelho e meu quarto
Na cama concha vazia
Escrevo teu nome

*Sur mon chien gourmand et tendre
Sur ses oreilles dressées
Sur sa patte maladroite
J'écris ton nom*

Em meu cão guloso e meigo
em suas orelhas fitas
Em sua pata canhestra
Escrevo teu nome

*Sur le tremplin de ma porte
Sur les objets familiers
Sur le flot du feu béni
J'écris ton nom*

No trampolim desta porta
Nos objetos familiares
Na língua do fogo puro
Escrevo teu nome

*Sur toute chair accordée
Sur le front de mes amis
Sur chaque main qui se tend
J'écris ton nom*

Em toda carne possuída
Na fronte de meus amigos
Em cada mão que se estende
Escrevo teu nome

*Sur la vitre des surprises
Sur les lèvres attentives
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom*

Na vidraça das surpresas
Nos lábios que estão atentos
Bem acima do silêncio
Escrevo teu nome

*Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom*

Em meus refúgios destruídos
Em meus faróis desabados
Nas paredes de meu tédio
Escrevo teu nome

*Sur l'absence sans désir
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom*

Na ausência sem mais desejos
Na solidão despojada
E nas escadas da morte
Escrevo teu nome

*Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom*

Na saúde recobrada
No perigo dissipado
Na esperança sem memórias
Escrevo teu nome

*Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer*

E ao poder de uma palavra
Recomeço minha vida
Nasci para te conhecer
E te chamar

Liberté

Liberdade